民族音乐学

〔日〕德丸吉彦 著

福建教育出版社

民族音乐学

〔日〕德丸吉彦　著
王耀华　陈新凤　翻译
杨桂香　统校

福建教育出版社

图书在版编目（CIP）数据

民族音乐学/（日）德丸吉彦著；王耀华等译．-福州：福建教育出版社，2000.9

ISBN 7-5334-3035-2

Ⅰ．民…　Ⅱ．①德…②王…　Ⅲ．民族音乐学-研究　Ⅳ．J607

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2000）第 32353 号

民族音乐学

〔日〕德丸吉彦　著

王耀华　陈新风　翻译

杨桂香　统校

*

福建教育出版社出版发行

（福州市梦山路 27 号　邮编：350001）

福州市屏山印刷厂印刷

（福州铜盘路 278 号　邮编：350003）

850×1168　32 开本　5.375 印张　130 千字

2000 年 9 月第 1 版　2000 年 9 月第 1 次印刷

印数：1－3 000

ISBN 7－5334－3035－2/J·55　定价：16.00 元

《民族音乐学》中译本序

此书乃我所著“民族音乐学”（东京：放送大学教育振兴会、1990）之中文译作。原著亦是从1990年4月起至1995年3月为止，在放送大学开设同一名称课程的教材。该书并于1991年获东洋音乐学会（本部：东京）颁赠田边尚雄音乐奖。对于获得冠以民族音乐学之伟大先驱者大名的奖赏，深感无限光荣。

继此书之后，我又出版一部涵括强烈理论性倾向的“民族音乐学理论”（东京：放送大学教育振兴会、1995）。我对民族音乐学及音乐全般的思维是相通的。因其述及新的研究，是以期望通晓日文的读者，能二书互相对照，收兼容并蓄之效。

王耀华先生于“民族音乐学”甫出版之时，便寄予深切关心。承王教授与两位年轻研究者（杨桂香及陈新凤）译完全书。尤其就读于御茶之水女子大学研究所的杨桂香，在东京为我居中斡旋，省却我在联络上的诸多不便。

在三人鼎力相助下，日文原著得以中文面貌呈现给广大外国读者，谨此致以十二万分谢意。

德丸吉彦

平成12年（公元2000年）春于东京

前　言

广播电视大学的音乐教材分为《民族音乐学》（广播课程、1991 年度开讲）和《音乐史与音乐论》（电视课程、1989 年度开讲）这两种课程。

《民族音乐学》，虽然延续了开讲至 1990 年的《民族音乐》的内涵，但其内容和架构却是崭新的。

本讲座的内容，以我所思考的民族音乐学概念为基础。至今，仍有人把音乐分为民族音乐及非民族音乐。接近此种不可思议的看法的人，有如只称西服为“服装”，其他的服装则称作“民族服装”。我并不认为存在着民族音乐以外的音乐。抱持上述旧式民族音乐思考方式的人，易将民族音乐学的研究界定为研究西洋以外的音乐样式的学问。

在这里，我所提出的民族音乐学，是以独自的方法和思维方式来研究世界音乐的。因此，在本讲座中，就是试图以这种民族音乐学的思维方式和优势作为论题来构成各章节。

在此将贝多芬和大众音乐也涵括在内，是为了使这种民族音乐学的定义更为清楚。这种思维方法，在此前的《民族音乐》的讲课和印刷教材（柴田南雄、德丸吉彦合编）中已经有说明了，此书，是使这一观点更加明确。

我逐渐架构民族音乐学这一概念，是始自 70 年代的后期在各地的大学进行讲课和演讲之际，尤其印象最深刻的是其间所进行的学术讨论。当时特别得益于来自恰克·纳第埃和查尔斯·波瓦列斯所在的蒙特利尔大学音乐记号学研究室、曾授课过的贝尔法斯特克文斯大学社会人类学系，以及加利福尼亚大

学洛杉塞尔斯校的民族音乐学体系性音乐学系等学友所给予的莫大启示。在日本，茶之水女子大学音乐科和大阪大学美学科的同仁则经常与我进行学术讨论。另外，尚从以川田顺造教授为代表的东京外国语大学的共同研究会（《口头传承的比较研究》和《未开发概念的再商讨》）中得到重要的教益。

最后，有关书稿和图版的完成以及文献表的整理，多亏民族音乐学研究的同仁、大阪大学的山口修教授的帮助。在乐谱的抄正方面，乃请名古屋艺术大学金子敦子，茶之水女子大学的下迫真理、高松晃子协助。第4章又请仲西正博士（茶之水女子大学，讲师）拍摄特殊生丝弦（押谷末太郎氏制作）和三味线与筝的丝弦（宫元幸雄氏制作）的显微镜照片。在此，一并致以谢忱。

另外，在广播讲课的演播中，还有借重于以下诸先生演出之处，在此致以深挚的谢意。他们是：有田千代子氏（古钢琴演奏家，第8章）、石垣征山氏（尺八演奏家，第9章）、石垣清美氏（地歌、筝曲演奏家，第9章）、押谷末太郎氏（特殊生丝弦制作，第4章）、金子敦子氏（名古屋艺术大学讲师，第3章、第13章）、柴田南雄氏（广播电视大学客座教授，第14章）、高桥大海氏（东京艺术大学教授，第6章）、富山清隆氏（地歌、筝曲演奏家，第6章、第11章）、三井彻氏（金泽大学教授，第13章）、宫元幸雄氏（筝弦、三味线弦制作，第4章）、山口修氏（大阪大学教授，第15章）、山下洋辅氏（爵士音乐演奏家，第7章）、米川裕枝氏（地歌、筝曲演奏家，第4章、第5章）、若松夏美氏（巴洛克风格的小提琴演奏家，第8章）。

德丸吉彦

1991年2月

目　录

第一章 民族音乐学的历史

第一节 人类与音乐的关系

“音乐研究”是“人类研究”中不可欠缺的部分。如果不研究人类创作什么样的音乐，如何运用它，进而，探讨它的现状，那就不能质询“人类究竟为何?”其原因在于音乐与语言一样，都是作为一种表明“人”的特征意义之物。如果把音乐定义为“由人类组织而成的音响”的话，那么，在世界上，还没有发现不具有音乐的民族。

在音乐学中，历史较短的民族音乐学之所以在现今受到人们的高度重视，并发挥着重要的作用，是因为这一学问在理解人类与音乐的本质性关系上有着重要的贡献。同被作为音乐史学代表的历史性方法和被作为音乐音响学代表的体系性方法所不同，民族音乐学是以把握人类与音乐之间关系的动态过程作为特征的学问。所以，必须重视音乐创作、使用的现场，必须尽量直接接触与该音乐相关连的人。因此，民族音乐学不仅要观察分析人类的音乐活动，而且还必须理解同时拥有坚强与脆

弱心灵的活生生的人类。

正如此后所描述的那样，在回顾民族音乐学这一学问的形成过程中，基本上可以感受到，存在着“原来有与自己不一样的人”的惊叹以及希望“人类所进行的工作虽然不相同，但也是能够理解的”。

类似此种的惊叹和希望，在现代这种容易接触到相异的文化，有时尚有可能发生冲突的时代里，越来越发挥着重要的作用。

闻听异国风俗习惯时，虽然在自身以外的文化中，没有发现称得上音乐之物而封闭自己的例子。但是，就像在历史上和现实中许多例子所阐明的那样，人类对不相同的东西具有浓厚的兴趣，这就使音乐得以多元化地流传至今。作为关心异国音乐的典型例子，可以举出清代长期滞留中国的耶稣传教士阿米奥特。据推测约于1750年至1770年之间，他所撰述的《中国人的音乐记录》[AMIOT 1973（1779）]，是一部包括了他在当时对中国音乐的观察结果和对中国历史、音乐文献进行精心研究的著作。他写该书的动机，是因为他体会到他所爱好的欧洲音乐（现在称之为法国巴洛克音乐），却得不到中国人认同。阿米奥特用长笛吹奏欧洲音乐，中国人不但没有留下什么印象，反而还对阿米奥特这样说道：“我们的音乐旋律，可以从耳朵到心里，然后再传到灵魂里去。我们能够感受它、理解它。但是，你所演奏的曲子，就不会带给我们同样的效果。”（AMIOT 1973．3）阿米奥特就这样，惊叹于存在着和自己相异的人类，遂展开了他的研究。他之所以能够经过努力发现中国固有的音乐，乃是因为他熟知欧洲音乐的体系，从而充分地运用此音乐体系进行研究所致。

这种对异文化关心的实例，在作曲界中也可以看到。以欧

洲为例，巴洛克时代的德国作曲家喜欢使用邻国的音乐样式。例如：格奥路克·姆法托（也叫缪发，Georg Muffat 1653～1704）把意大利的协奏曲和法国的序曲、组曲引进德语圈，并在作品集的序文中自豪地为文记述。

另外，使用异国土耳其音乐的例子，除屡见于海顿、莫扎特的作品以外，贝多芬《第九交响曲》第四乐章也是十分著名的例子（男高音独唱“欢乐，好像太阳运行到那壮丽的天空上”）。

作曲家从自己国家的地方音乐中也可以如同从异文化那样受到启发。巴洛克时代的格奥路克·菲利浦·特勒曼（Georg Philipp Telemann 1681～1767）使用各地民俗音乐的旋律是众所周知的。19世纪，这类作品也很多，作为其中的一个例子，是波兰作曲家弗列底利库·弗兰索瓦·肖邦创作玛祖卡作品24之一（C大调）的时候浮现于脑际的旋律（见图1—1）。这是波兰的奥斯卡·考尔伯格克（Oskar Kolberg 1814～1890）收集的约25 000首波兰民歌中的一首（KOLBERG1974 [1875]：403）。
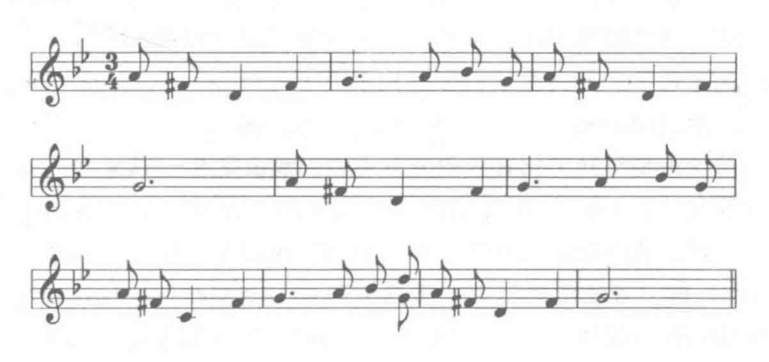


图1—1 与肖邦的玛祖卡有关系的波兰民谣

第二节　用以理解异文化的比较音乐学

有关异文化音乐的记述，除阿米奥特之外尚有许多意义深远的例子。随着由欧洲到亚洲、非洲、美洲远征的人数的增加，也留下了相当多的有关异文化的记述。甚至有如英国的音乐史、民族音乐学研究者弗兰克·哈里逊（Frank Harrison），曾经将其观察记录的16世纪中叶至19世纪初有关异文化的音乐予以挑选编辑成书（HARRISON 1973，其中包括恩克鲁贝路多·肯普费路《日本志》在内的19篇记录）。

尽管曾经有过如此多的意义深远的记述，但是，异文化音乐的学术研究却是迟至19世纪末才开始的。首次以非西洋音乐为对象的博士论文，于1882年在德国的莱依普茨大学提出并被受理。著者是美国人西奥多·贝克（Theodore baker 1851～1934），题目为《北美未开化人的音乐》（Baker 1882）。他对居住在纽约的美洲印第安的色内卡族进行田野调查，将其调查结果按音阶、节奏及乐器等架构进行了分析。

稍后的1885年，因为两篇重要的论文问世，所以，这一年被认为是对异文化音乐研究具有重要意义之年。其意义的深远程度，由1985年举行的这两篇论文的一百周年纪念活动可见一斑。这两篇论文一是吉多·阿德勒（Guido Adler 1855～1941）的《音乐学的范畴、方法、目的》（ADLER 1885，包括其评释与英译 MUGGLESTONE 1981），另一篇是亚历山大·约翰·艾利斯（Alexander John Ellis 1814～1890）的《各民族的音阶》（ELLIS 1885，其日文译本1951）。

阿德勒的功绩在于把音乐学分为历史性部门和体系性部门，将比较音乐学定位于体系部门最后的第四下属部门。他将此命名为比较音乐学，并定义如下："在体系性部门中，新领域而且是极具研究价值的下属部门乃是比较音乐学。这是因为其研究课题是对不同民族、土地、领地的音乐作品，尤其是民歌，进行以民族志为目的的比较，根据它们的特性差异，加以综合，或进行分类。"（ADLER 1885：14）。类此思考方法的比较音乐学，在阿德勒讲学的维也纳大学也以比较音乐学为名开设了课程，至第二次世界大战为止，维也纳大学和柏林大学也涌现出了众多的研究者。

另一方面，艾利斯是英国物理学的音乐研究者，他利用手头所拥有的乐器来测定音阶的音高。不用说，其中当然也包括日本乐器。艾利斯是就事论事的思考者，他致力于掌握构成音阶的音高所具有的多样性。这一观点亦铺述于他所下的结论中："在全世界，不是只有一种音阶，也不是只有一种自然音阶，或者也不是一定要以赫伦霍尔兹巧妙地设立的以音响学构成原理为基础的音阶，而是存在着许多相异的音阶，也存在着极其人为的音阶，甚至也存在着极为变化无常的音阶。"（艾利斯 1951：213）。

20 世纪初叶的研究者中，取得卓越成果的是柏林的艾里奇莫里兹·冯·霍恩波斯特尔（Erich M. Von Hornbostel 1877～1935），他认为比较音乐学未来将更进一步发展，并提出下述见解：音乐"为了达到最一般性问题的解决，必须从世界上的所有地方收集音乐表现的资料"〔HORNBOSTEL 1975（1905）：253〕。他怀着这一梦想，进行个别性的研究，除对音高、音域、音阶、音程进行科学性测定之外，尝试从旋律结构及其装饰、音的协和与不协和、节奏等因素来解明音乐构造，

并且阐述其必要性。

他的研究，虽然蕴含研究对象拘限于脱离文化脉络的博物馆及实验室之嫌，但是，他汇集来自世界各地的乐器，与当时逐渐开始实用的录音器械的开发相辅相成，为这一研究领域带来了很大的进步。他与奥托·亚伯拉罕（Otto Abraham 1872～1926）同心协力，会晤了当时在柏林访问的川上音二郎、贞奴等人，录下了题为《死之歌（Todeslied)》筝曲演奏的样本录音（此曲中的一部分收录在“怀念流行歌”中），并进行了记谱，汇编成题为《日本人的音组织与音乐的研究》的论文（ABRAHAM；HORNBOSTEL 1903）。

由上述研究例中可以明白，录音技术的发明与进步，与比较音乐学的成立有密切的关系。不仅在欧洲，而且在美国，都录有各种各样的音乐。其中有许多是属于特定地区的音乐，也有像霍恩波斯特尔所期望的那样，尽力汇集来自“世界上所有地方”的音乐。罗马尼亚出身的康斯坦丁·布莱罗瓦（Constantin Brailoiu 1893～1958）是其代表者，他所进行的录音得到了高度的评价，最近又用LP形式录音（BRAILOIU 1984b，1986）。另外，他还运用这些材料，进行了音高和节奏型的缜密比较研究（BRAILOIU 1973，英译本1984a）。

第三节　比较音乐学中的乐器研究

比较音乐学时代的民族音乐学，其研究对象的中心是乐器，由于当时进行田野调查不如今天这么容易，所以，作为发

音道具的乐器，便被借助来作为调查人类音乐性的依据。显著呈现这种倾向的研究例子，是安德烈·斯基夫纳（Andre Schaeffner 1895～1980）所著的《乐器的起源—器乐历史的民族学入门》一书。根据他的说法："乐器的材料及其外在形状，及此二者将音乐'封闭起来'的事实也都是与信仰、习惯和人类欲望密切相关，乐器雄辩地翻译它们。"（SCHAEFFNER 1968：303）。然而，由于斯基夫纳的思考方法几乎为美洲的民族音乐学界所忽视，所以，对该学问的形成不能有所助益。尽管如此，还有必要重新评价其创意的社会性特征。

乐器研究的主流是分类法。当时，拥有大量异文化乐器的比利时乐器博物馆负责人查尔斯·维克托·麦希隆（Charles Victor Mahillon 1841～1924），摒除欧洲式分类，而从古印度的分类得到启发，提出了新方法，开始以统一的方法来进行乐器分类和记述（MAHILLON 1880；太田 1943）。麦希隆出生于乐器制作之家，自己也是卓越的管乐器制作者。他的分类法反映了不仅要用眼睛去看乐器，而且需用手接触及用心理解，同时平等对待任何文化的乐器之态度。然而，由于比起其他部门来说，弦鸣乐器等部门势力单薄，所以，经由霍恩波斯特尔和克特·萨奇斯（Curt Sachs 1881～1959）的协助，改定了麦希隆分类法。（HORNBOSTEL；SACHS 1914，英译 BAINES；WACHSMANN 1981，日文部分翻译：岸边 1982）。这便是当今取用麦希隆和此二人名字的头一个字母，将之称为 MHS 法的分类法。这一分类法的特色是：不是根据乐器的形态和演奏法来分类，而是用下述发音原理为出发点来分类。

1. 体鸣乐器——像梆子那样，由其本身发音的乐器。

2. 膜鸣乐器——像太鼓那样，由蒙在乐器上的膜来发响的乐器。

3. 弦鸣乐器——像筝那样，由张在乐器上的弦来发响的乐器。

4. 气鸣乐器——不仅是普通的管乐器，而且也包括鞭子和刀等使自由的空气发响的乐器。

另外，还有像后来出现的合成器那样的乐器。

5. 电鸣乐器。

这种分类法，现在仍然广为使用。其优点在于：由于提供了以统一的标准来观察世界上的乐器的方法，所以，不得不脱离各自文化的固有乐器观和音乐观。因此，使用乐器分类法必须配合其目的才行。

第二章
民族音乐学的思考方法

第一节　从比较音乐学到民族音乐学

随着第二次世界大战的结束，比较音乐学的学术领域也发生了很大的变化。首先，专门研究爪哇音乐的荷兰人加普·肯斯特（Jaap Kunst　1891～1960），提出以 ethno－musicology 这个术语来代替 comparative musicology（比较音乐学）。这个词的前半部分 ethno 是从希腊语中意为“民族” ethnos 这一词而来，所以，整个词汇合在一起就翻译为民族音乐学。此乃因肯斯特注意到比较音乐学“并没有比其他学问进行更多比较”（KUNST　3a，1959：1），因此，强调要进行各种各样的民族音乐的研究。

战后，这一新名称首先被美国所接受，并逐渐固定下来，随之，附在民族（ethno）与音乐学（musicology）之间的连字号也被取消，作为完整的一个词汇出现。由这一英语名词又产生了法语的 ethnomusiclogie。在德语中，70 年代之前曾用过 Musikethnologie 来表达音乐民族学的意义，但是，最近也使用

Ethnomusikologie 的直译语来表达民族音乐学的意义。

在名称上，比较音乐学改成民族音乐学，其研究内容和态度也随之变化。就这一点而言，战后的北美洲起过重要的作用。该地区，自战前以来，就盛行过直接观察现住地民族音乐的人类学研究。那时的音乐研究，与其说是为进行音乐构造的比较，不如说是为了记述各种民族部落的特性而进行的研究。由于它是民族音乐学方法的先导，所以，它就成了这一新学问所接受的根基。

早在 1964 年美国就出现两部重要的民族音乐学著作。其一是布鲁诺·奈特尔（Bruno Nettl 生于 1930 年）的《民族音乐学的理论与方法》，另一篇是阿伦·梅瑞厄姆（Alan P. Merriam 1923～1980）的《音乐人类学》（MERRIAM 1964，日文译本メリアム1980）。在界定民族音乐学、概论这一学术领域的著作出版的同时，北美大学的音乐系和人类学、民俗学的学科中也开设了民族音乐学课程，促进了该学术领域的教育和研究。在美国和加拿大的大学里，从事民族音乐学的教育与学习的人员之中，包括了相当多数的亚洲和非洲的研究者。这些人，在推动北美洲民族音乐学的同时，也对各自母国的民族音乐学研究作出了贡献。

然而，民族音乐学名称被固定下来，并不表示其研究对象和研究方法就一定是完全一样的。即便是同样于 1964 年出书的上述两位研究者，奈特尔深受比较音乐学的影响，具有强烈的强调音乐构造的倾向；梅瑞厄姆则在人类学的影响下，具有强烈的强调与音乐相关的人类音乐行动的倾向。但是，就从带给后世的深刻影响和作为现今民族音乐学的思考方法的根源这一点来看，本章将以梅瑞厄姆所进行的工作为中心来思考。

第二节　音乐行动的研究

梅瑞厄姆是一位对自己专攻的民族音乐学的定义和目的极为敏感的研究者，因而，他曾多次对这一学问下过定义，然而，其中如果要归纳出共同点的话，应该是“在文化中的音乐研究”吧。以往的比较音乐学的方法，是把某一文化的音乐，仅就其音乐结构，与其他文化的音乐结构进行比较，相对于此，梅瑞厄姆所定义的民族音乐学，则是把音乐纳入到它所存在的文化脉络中来考察。不仅倾听文化中的“音响”，而且考察它赖以生存的母体——人的“概念”，进而，对将这些概念化为音响的人们的“行动”也进行考察。这就是梅瑞厄姆的基本理念。例如，在现有的文化脉络中，对荷兰东恩底地区的《严冬的号角》所使用的严冬这一概念，只从音响方面来研究的话是不充分的。（参照图 2—1、图 2—2）

由于过去已经有过许多音响研究的例子，所以，梅瑞厄姆更强调的是行动研究。他认为如果不根据行动的观察，就不能正确地理解概念。作为民族音乐学的具体方法，他提倡将与音乐有关的行动分为四个类别来进行研究，这四个方面是：（1）身体行动，（2）语言行动，（3）社会行动，（4）学习。

第一种身体行动，根据梅瑞厄姆的研究，“可以细分为包括制造实际音响时的身体行动，发出音响时身体的紧张度和姿势，对于音响的个别器官的身体反应”（梅瑞厄姆 1980：49）。就是指音乐演奏、欣赏之际使用身体的行动。其中包括用乐器和人声来发出音响的表演者和欣赏者的身体反应。歌唱者身体



图 2—1　仅在冬季使用的严冬号角（荷兰东恩底地区）

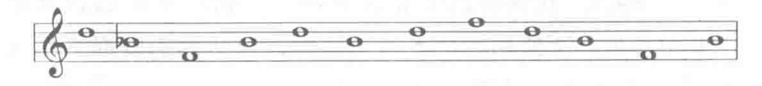


图 2—2　严冬号角的旋律（记谱：金子敦子）

活动的程度虽然因文化相异而不同，然而在同一文化中，也有像美洲的爱斯基摩人那样，相对于男性的大动作，女性只把脚置于固定场所而不动，像这样，男女各有不同。在日本国内，只要对邦乐与西乐的合奏进行比较，就十分有趣。演奏中帮腔使用与否也是身体行动的一个例子。尤其在现代邦乐中，经常有接受不同教育的音乐家在一起演奏，演奏家之间甚至对舞台上该用什么动作，往往不能取得一致的意见，因此，有关身体行动方面的有趣的事例是相当多的。

关于身体行动，梅瑞厄姆虽然只有提到能够从外部用眼睛

观察到的种类，但是，还可以包括演奏者的触觉、合奏时耳朵的听觉行为等这些很难观察到的身体行为。这一点，还将在本书第五章《乐器的软件》中论及。

第二种的语言行动，包括人们有关音乐的全部语言。作为对于音乐体系的语言表现，首先浮现于脑际的是从音的高度和长度，到作为骨干的乐音和作为装饰的乐音的区别等。这些音乐用语，根据文化的不同，有些是只在音乐中使用的专门用语，也有许多是既在其他领域中使用又适用于音乐领域的。在西洋音乐中可以听到“二分音符”这一专门用语，但是，它在德语和美国语言中是“一半”音符的意思，在法语中是“白色”音符的意思，各自具有与其他领域共通的意义。

语言行动与第三章《关于音乐的体系》相关。这是由于有关音乐的理论，许多都是语言行动的产物。在比较音乐学时代，曾经认为，在没有文字和乐谱的文化中，也不存在音乐的理论。但是，随着民族音乐学研究的进展而认识到，不具有文字和乐谱的人们，使用语言对自己的音乐进行分类、评价，并且进行理论架构。在这方面发挥先驱作用的，是对大洋洲的贝拉乌（以前称为帕拉奥）音乐进行研究的山口修（YAMAGUCHI 1968，山口 1969），最近重要的研究是斯蒂芬·费尔德（Steven Feld）的一系列的工作。他在对巴布亚新几内亚卡路里人的音乐研究中，以他们的语言行动为线索，根据人们对瀑布和瀑布潭、树干和树枝的语言表达，或者根据音乐与鸟的声音的关联，使用一套音乐理论来说明〔费尔德 1987（FELD 1981），费尔德 1988（FELD 1982）〕。

作为第三种社会行动的例子，是梅瑞厄姆以自己所在社会的音乐家的身份为焦点。探讨音乐家的地位是高还是低，其地位世袭与否，或者是以业绩为依据而赐与，还有，是否可被认

定为职业等诸问题。最近的民族音乐学在探讨社会行动问题时，并不只是限于音乐家的问题。这是由于作为个人的欣赏者和作为集团的听众的行动也都是社会行动的例子。如果想研究礼仪中的音乐，就不仅要调查行此礼仪的人，而且必须了解支撑者的社会行动。对此，如果联想到日本的庙会活动就可以理解。最近，对都市人的音乐性社会行动进行研究的学问被称为都市民族音乐学而得以发展（其概况请参照弗士尔 1989），由于庙会和音乐而提高共同体意识的社会行动，是这一领域研究对象的中心。

行动的第四种是学习。这指的是人类作为社会的一员，经常继续着变化的过程。像日本那样在义务教育中学习音乐，也是为了作为社会成员的学习项目之一。因此，音乐教育的问题是民族音乐学的重要研究对象。但是，即使不按照制度性的学校教育，日常生活的过程便是学习。另外，在有些文化中，为了成为共同体的成员而非得学习特定的音乐和舞蹈不可。

英国的民族音乐学者约翰·布拉金（John Blacking 1928～1990）调查过南非温达人的文化。那时，他把调查重点置于音乐和舞蹈上。布拉金指出为了理解温达社会，需理解其音乐和舞蹈，此外，还必须知道该音乐和舞蹈是在什么样的机会、如何地上演，这种学习在作为社会成员中具有什么样的意义。根据这一思考，他详细调查了少男和少女成为社会成员的入会仪式。其中所谓的“敦巴”，是指少女们在为结婚作准备的入会仪式的最后阶段。对于这种舞蹈和音乐的学习，布拉金作了如下的记述：“这舞蹈一次又一次地上演，虽然象征着性行为……但是，无论其音乐或是舞蹈，都不被认为是性的状态。原因是由于它们象征着性交、受孕、胎儿成长、分娩等神秘行为。唤起人们注意的三下太鼓的击响之后，男性独唱者亦即这

一入会仪式的领导者的歌声，好像男性性器官那样地刺向天空，少女们则以低回的自言自语似的声音应答。……不同音高的三下太鼓以二对三的复节奏加入进去，歌声也开始进行。少女们象征性地兴奋起来，多次反复着一个基本的旋律，指导者唱着《松开河流的“脚”》，并且，少女们身体相互紧靠，排成一行，太鼓也在少女旁边开始绕行（图2—3)。无论是河流的‘脚’，还是少女们的行列，都是男性性器官的象征，舞蹈动作的开始是象征着男性性器官的插入。少女们随即发出奇异的呼叫声及开始几近恍惚状态的歌唱。”（布拉金1978：116～117)

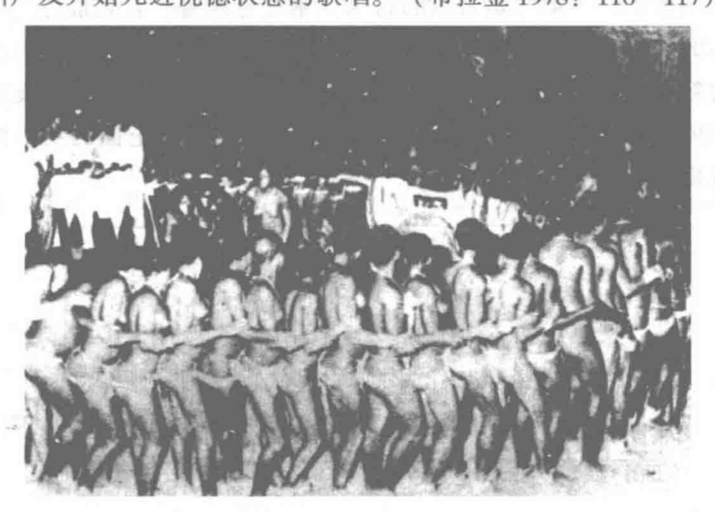


图2—3　温达的“敦巴”入会仪式舞蹈

（布拉金1978《人类的音乐性》岩波书店）

上述文章中，充分地说明运用民族音乐学方法，进行音乐和舞蹈结合入会仪式的文化脉络的研究。另外，这个例子也为学习、身体行动、语言行动和社会行动之间有着怎样密切的关联作了明证。

第三节　民族音乐学研究模式

并非像上述那种有关音乐的行动研究，才算民族音乐学。这是本章第二节的开头所叙述的，为构成梅瑞厄姆的理论研究模式的要素之一。在此章节，则另有三个构成要素。第一是音乐的概念化，第二是音乐的行动，第三是乐音。直到最近，美国的民族音乐学者蒂莫西·赖斯（Timothy Rice），为了建立自己的新模式，将梅瑞厄姆的模式用图2—4那样的三角形来表现（RICE 1987：470）。像图中箭头所表示的那样，上面的三个项目是相互影响的。

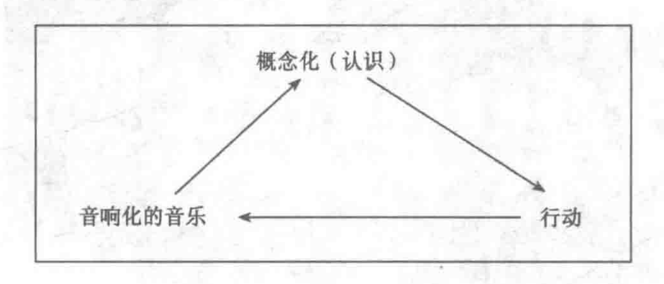


图2—4　梅瑞厄姆的民族音乐学模式

自梅瑞厄姆提倡以上这种模式以来，许多研究者由此得到启发，发表了许多出色的研究成果。然而，对于梅瑞厄姆的模式，至少被指出如下两个缺点。第一，在音乐活动中，未曾充分发挥个人的角色。一提及“文化中的音乐”，就无论如何都把重点置于集团所维持的音乐。但是，在任何活动中都有个人

的创意，即使对于同一音乐的经验也应该是因人而异的。另一个缺点是，过于将重点置于某些时候的音乐行动，以其行动和音乐来承担历史，以及未能善于掌握历史性变化的事实。

赖斯也注意到了这些缺点，遂提出了由以下三个项目所组

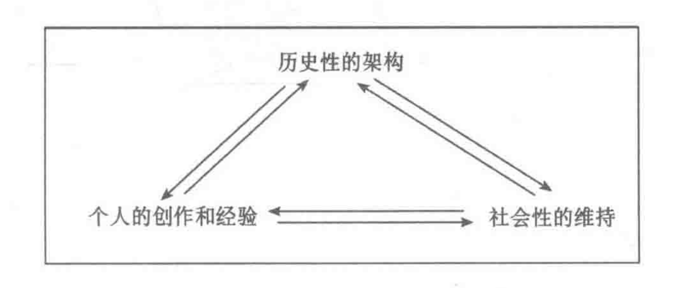


图 2—5　赖斯的民族音乐学模式

成的模式（图 2—5）。也就是相对于梅瑞厄姆的“音响”、“概念化”（或是认识）、“行动”，而改之以“个人的创作与经验”、“历史性的架构”、“社会性的维持”（RICE　1987：480）。“个人的创作与经验”明显的是因上述的理由而增加的项目。至于所增加的另外两个项目，在此略加说明其理由。首先，“历史性的架构”，不仅是时间中的变化，还涵括在现在的各时点中与过去的交会，以及对过去的再创造。由于这一项目的加入，使民族音乐学在历来的共时性（同时代的）研究中加上了历时性（历史的）研究。在“社会性的维持”中，则研究各自社会所形成的制度和信念如何维持音乐，以及是否发生变容方面的课题。因此，形成梅瑞厄姆模式的三个项目也可以纳入赖斯的各个研究项目中。

赖斯是研究保加利亚、希腊等东欧音乐的，我则是以日本音乐为中心进行思考的。但是，赖斯和我在民族音乐学“模

式”研究上所进行的研究课题，已超越音乐样式迥异的这两个研究对象，而有了基本性的认同。

第三章
关于音乐的体系

第一节　音乐音响的体系

音乐是由人类组织而成的音响。毋庸置疑的，就像第二章所叙述的那样，这种音响与人类的音乐行动和音乐的概念化无关，在此，特别将音响独立成章，探讨在研究音响时应该注意的问题。

某种音响作为某种特定文化中的音乐被认知时一定具备其首尾一贯性。外部的观察者听起来，也许莫名其妙，多半只是因为未能掌握到其首尾的一贯性而已。若了解其首尾一贯性就犹如了解其音乐样式一样。尽管是对离自己熟悉的音乐样式很远的音乐，最初听到时，因为是用耳朵听的，容易感觉好像理解了音响的构成体系。

即使是听到相同的音，如果与所学习过的音乐样式相异的话，那么各人所“听到的”就不同。既有以音乐中的旋律性的风格为中心来欣赏的人，也有对音色的样相具有强烈关心的人。而且，根据音乐模式的不同，有重要的样相与非重要样相

的区别。对于某些样式而言，其样相如果发生变化的话，音乐几乎会变成另一种东西，对这种重要的因素，民族音乐学称之为“有参与性”。在西方近代和声音乐中，如果把半音的音程错位移动的话，和声就会变成另一种形式，所以，这种伸缩幅度就是“有参与性”。与此相对，在第八章《传承》中所叙述的加拿大依奴依多的歌声游乐场合，半音伸缩幅度的相异则没有参与性。反倒是，吸气与吐气的区别和发音之际的有气音与无气音的区别更为重要。

有关音乐的体系，从比较音乐学时代以来就有许多研究。但是，因为当时人类的交流不太频繁，多倾向于依赖录音或乐器的仪器测量来分析音高的体系。收听录音，或者叩击收集来的木制或金属制乐器以发音，大概也能精密地测定这些乐器的音高。实际上，这种研究也有相当的成果。但是，这种做法有两大误区：第一是，测定的音是否真能显示传承者对于音乐的概念，简言之，是否准确地调律了呢？第二是，假设所调查的是准确的音高，亦不能查明这些音高是如何体系化的。例如：在许多音乐样式中，发挥中心作用的是音高。但是，该音高与其他的音高相比较不一定具有特殊的物理性质。又如：成为中心的音与其他音比较，既强又长，并经常都是旋律的结束音，根据这种测定，可以决定中心音。但是，中心音在现实中不限于以这种方法来表现。

为了避免走向上述误区，在进行音响研究时，必须考虑音乐行动和音乐的概念化问题。既然是以各种文化脉络中的音乐作为研究对象，就必须直接观察其演奏及学习过程。

第二节 音程的测算

音乐样相中，从比较音乐学时代以来调查取得进展的是音高和音程（音高之差）。音高用振动数来表示，音程是用振动数之比来表示。然而，对习惯于音程这种音乐性表现的人而言，不是仅知道两个音的振动数就可以了，而是要了解作为音程的两个音之间有多大的距离。对多种民族的音阶进行过调查的艾利斯，为达到这一目的，提议用音分（cent）为单位来进行计算（ELLIS 1885：477）。

这是把平均律的半音作为100音分，所有音程都是与它相比较而表示的尺度，虽然平均律不过是西方的一种调律方法，但是被广泛使用在当今的钢琴和电子键盘乐器中。半音为100音分的话，一个八度就是1200音分。如今，如果有两个音高，测定它们之间的音程可用如下办法：首先，测定两个音的音高振动数；接着，把这些振动数之比i代入如下公式中进行计算就可得出音分值C。

$$C=\frac{1200}{\log 2}\times \log i=3986\times \log i\approx 4000\times \log i$$

例如，纯律（而不是平均律）的纯5度距离的音程（振动数之比为3：2）如果换算成音分数的话，按如下方法可得701.9。另外，如果用4000代替3986来进行计算则为704.4。

$$C=\frac{1200}{\log 2}\times \log \frac{3}{2}=3986\times \log \frac{3}{2}=701.9$$

此外，这一单位用平均律的半音为标准，完全是为了比较上的方便，并没有所谓接近平均律的音程是优或是劣的想法。

他把各民族所具有的独特的音阶，用音分作为共同的标准来表示。例如：在伊朗（波斯）的旋法体系中，由于有组织地使用着比100音分小的音程或介于100音分与200音分之间的音程，用音分来表示这种音程是方便可行的。

第三节　线的组合体系

在音乐的体系方面，与音程一起引起研究者关心的是旋律的同时性组合方法以及和声创作方法等问题。

在音乐中，某一瞬间发出的音，既有可能是单一乐音，也有可能是复数乐音。另外，既有单旋律的情况，也有复数旋律的组合。对于熟悉文艺复兴时期复杂的复调音乐，其后使用和声性音乐、属于西方文化的音乐学者来说，他们为了了解看起来既没有和声又没有复调那样“看得见”的音乐，必须作各种各样的假设。社会学者马克思·维伯（Max Weber 1864～1920），以有和声的西方文化与没有和声的东方文化的对立性认识为出发点，不仅对各自音高体系的相异进行了考察，而且对乐器制作和记谱法的差异也进行了研究。而且，得出了这样的结论：在东方，是以旋律的组织化来代替和声的；与此相对，在西方，由于不具备微妙的旋律的组织化，就出现了和声的组织化。例如，像图3—1的进行就是这种组织化的表现。（维伯 1967，WEBER　1921）

维伯生活的时代是不可能的，但是，在世界各地的音乐样式触手可及的现代，以上这种单纯的比较是不能令人满意的。而且他所列举的东方性特征在西方社会也可发现。因此，不仅
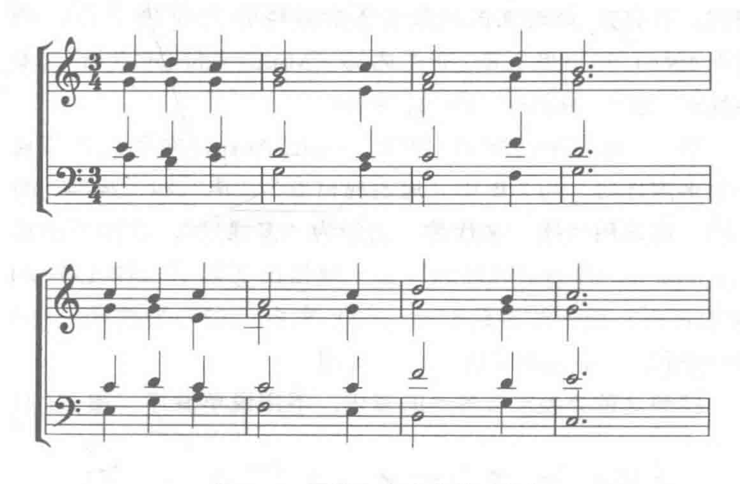


图 3—1　西洋功能和声进行之例

是单旋律与和声的两大类别，还开始对人们的音乐活动、音的同时性组合方法，也就是对组织状况的重新认识。

首先是对于在某一瞬间的复数乐音同时出现的这一音乐现象应该如何称呼的问题。由于和声或是复调，都与西方的特定时代的样式有着密切的联系，所以，还是避免使用为好。在此，提议使用"多音性"、"多声性"、"多线性"等术语。首先，多音性是德语中的 Mehrtonigkeit，指的是复数的乐音同时发响的状态。多声性也是德语 Mehrstimmigkeit 的译语，指的是具有独立性的 Part（声部）的复数状态。多声性的"声"相当于德语的 Stimme 和法语的 Voix，原来与其说指的是某一瞬间发响的音，还不如说是以音作为线条连续出现的"声部"的概念为前提。在这一点上，虽然与西方的复调（Polyphony）相通，但是，由于在比较音乐学上特地使用这一词语，使得非洲、亚洲的音乐都涵括在广度的架构中，唤起研究者注意其不

同于欧洲复调的前期阶段，这是一大功绩。对于这一点的重要研究，有克特·萨奇斯的比较音乐学教科书（SACHS 1930，萨奇斯 1966）和玛里厄斯·斯奇内德（Marius Schneider）的《多声性的历史》（SCHNEIDER 2a 1969）。

最近，法国的西姆哈·阿隆（Simha Arom）在研究中非复杂的多声性时，为了更中立地表现相当于“声”和“声部”的不同，提议用“线”来代替，翻译为“多线性”，在法语中是plurilinéarite。作为多线性的形态，他指出了如下六种（AROM 1985）：（1）乐句的重叠配合，（2）支声，（3）持续音，（4）平行进行，（5）主调音乐，（6）复调。

按照这种分类来看各地的音乐，不用说单旋律（图 3—2）
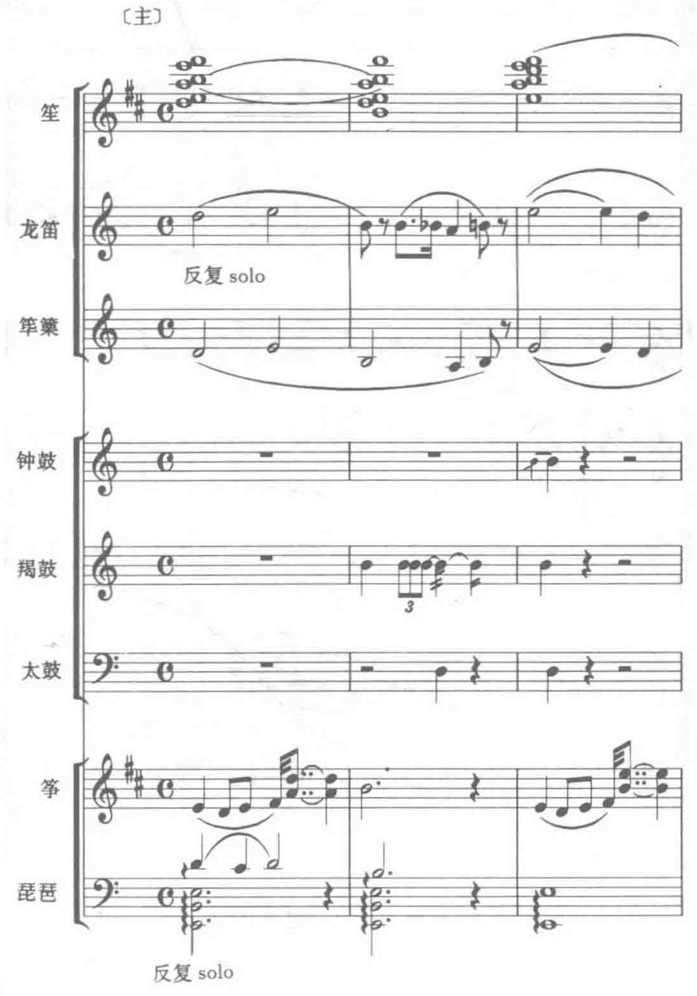


图 3—2 单旋律之例（斯克特兰德圣歌）

是很多的，同时，也会惊讶于多线性例子出乎意料之多。在此，按照阿隆的分类法，以日本的例子为中心，从我的观点出发略举音高体系化的具体例子。

1. 乐句的重叠配合，指的是在一个人或一组人所唱乐句的终止之前与下面的一个人或一组人所唱的乐句开头音乐的重叠。日本的打夯歌、搬运号子的合唱就属于这一类别。

2. 支声（heterophony），原来是由希腊语意谓“相异”的（heteros）与意谓“声”的（phone）组合而成的词语。在比较音乐学时代，用它来表示与西方复调不同的多声性现象。最初，被认为是“没有体系的原始性复调”或者“自由的即兴性之声”，现在，是用来指称单一旋律的同时变奏状态的术语。雅乐的合奏，由三味线、筝、尺八的三曲合奏，或者，三味线

与人声歌唱的关系等，都是属于这一类型的例子。图 3—3 是由芝祐泰记谱的雅乐总谱《越天乐》（芝 1969：111），充分地表现了支声的特点。
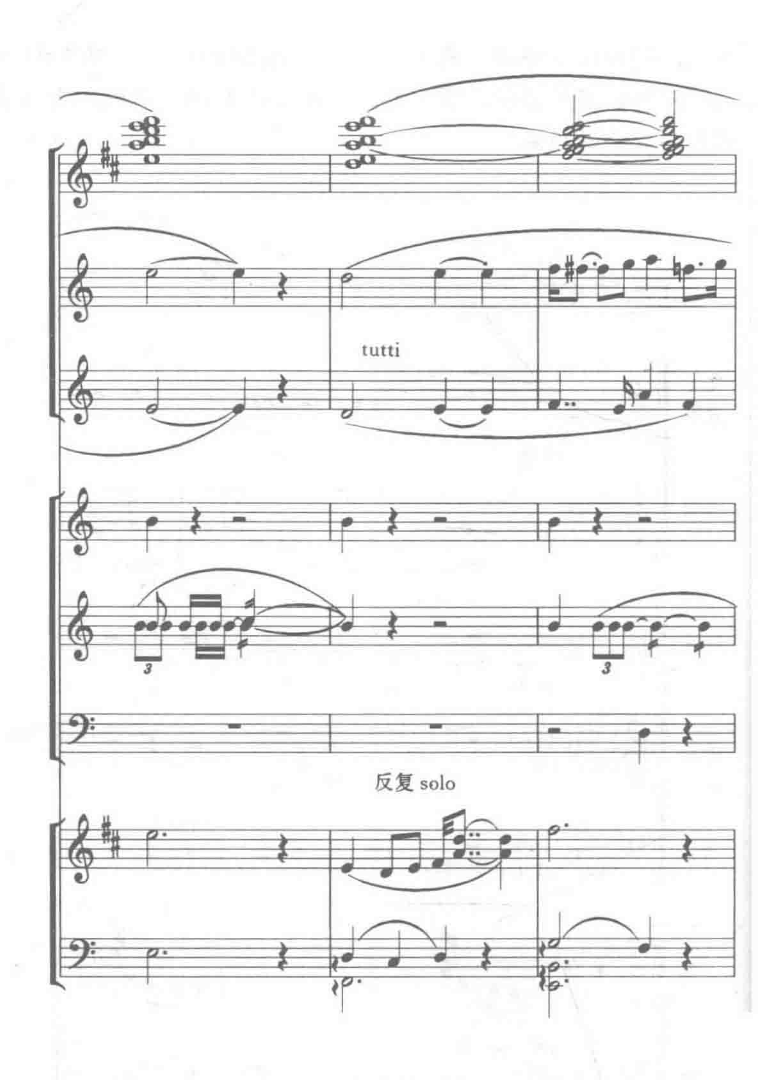




图 3—3　支声之例（《越天乐》）

3. 持续音（drone），在英语中，一般是“吟”、“唱”的意思，作为音乐术语，指的是复数的线状旋律中，至少有一个声部是相同音高的音持续发响的状态。风笛和缪赛特风笛，在演奏旋律的管子之外，加上由其他管子发出的只是一定音高的鸣响，这就是持续音。莫扎特和肖邦音乐中出现的持续音，经常是欧洲民俗音乐中持续音的模仿。持续音在东南亚音乐中也是普遍的技法，对此，菲律宾的荷塞·玛塞达（Jose Maceda）有着出色的先驱性研究（玛塞达 1989）。图 3—4 是巴洛克时代的法国作曲家茄库·奥多底芦（Jacques Hotteterre　1674～1763）为缪赛特风笛而写的曲子《阿其勒乌斯的布雷舞曲》。

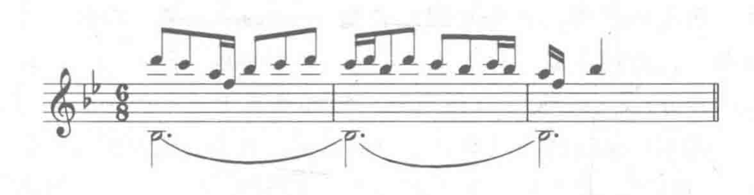


图 3—4　持续音之例（选自奥多底卢作品）

4. 平行进行，指的是两个以上的旋律线，按对应的音高度保持平行关系进行的状态。新内节的三味线的本手（基本旋律）与上调子（高音旋律）之间保持一个八度的距离关系持续进行，就是一个很好的例子。

5. 主调音乐（homophony）。西方音乐中，就像古典派和浪漫派音乐那样，对某些中心旋律进行补充衬托而加进其他旋律线活动的形态。但是，如果以中心和补充衬托的构图来整理的话，在日本音乐中，像义太夫节的“色”与“词合拍”部分那样，歌声的旋律线用三味线的旋律线来点缀弹奏的部分，也可以包括在这一类中。
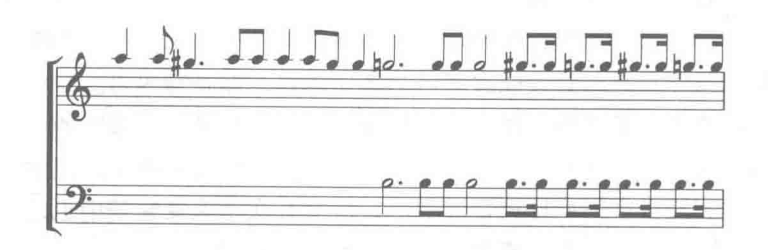


图 3—5　复调之例（岗嘎）（记谱：金子敦子）

6. 复调（polyphony），指的是各自的线条在旋律和节奏方面具有独立性。图 3—5 所表示的是南斯拉夫的女声合唱岗嘎的织体。上下声部之间以小 2 度音程的出现为特征。其中又有如下种类的区别：首先是固定音型（ostinato），某一声部持续反复一定的旋律型，日本的例子中，虽然地歌、筝曲的《洒拉西的合方》、《砧地》、《巢笼地》等都是属于这一类别的，当然，如果只是这样而没有其他声部的话，就不会成为固定音型了。"模仿"，是指复数的声部亦即指在声部间同一乐句反复出现，是西方复调的重要技法之一。在日本，也经常被用在地歌、筝曲过门的三味线与筝的"对奏"和被称为新日本音乐的作品中（如：宫城道雄作曲的《日莲》）。"旋律、节奏的对位法"，指的是同时重叠的线与线之间的音程和长度关系按一定规则的结合。然而，如果将它扩大解释的话，筝曲和三味线音乐的"打合"（两个或两个以上的曲调的同时演奏，例如：地歌的"打盘"与地歌的"模槌"的组合）也可以包括在其中。还有一种"交织"或"交织段"（hocket），指的是复数的线具有相互补充关系的结合，地歌、筝曲和长呗的本手（主要声部）与替手（补充声部）的对奏就相当于这一类别。

第四节　时间体系

以上所叙述的是从音高观点观察线如何进行体系化的组合。这也可从节奏的时间体系化来进行考察。特别是非洲音乐的研究者，为了说明非洲的复节奏（复数的节奏的组合）发表了许多研究成果。

早期的非洲音乐研究者，只是依靠自己的耳朵，就能正确地对乐谱进行分析。同时，毫无疑义的也包括拍子。拍子这一音乐体系，指的是重音的周期性交替。但是，这重音并不是任何时候都是限于大的音量。如果是这样的话，对于什么音才是重音，应该在学习了该音乐样式，或请教传承者以后，才会明白。照此想法节奏的分组从何开始到哪里结束的所谓时间体系的根本性问题，也同样成为问题。在第三章第一节所叙述的误区此处亦可见到。

然而，最近的民族音乐学者对此问题甚为敏感，尽可能理解传承者的想法。例如：澳大利亚的杰哈德·古比克（Gerhard Kubik），根据木琴演奏者的意见，理清了相异的节奏单位如何进行组合而创作出一个大的节奏系统。首先，图 3—6—A 所表示的是在布冈达（现在乌干达的一部分）所使用的一种叫做阿玛丁达的木琴的音列，这种由 12 块板组成的乐器，一台由 3 人演奏，形成如下复杂的节奏。图 3—6—B 所记写的，上行是基本形态，下行是对照形态（KUBIK 1983：144～146）。而且在此还组成第 3 种音形（图 3—6—C）。如果不这样来了解音乐创作的过程的话，就不能理解整体的节奏体系。由这一例

子我们应该谨记，如果不考虑人类音乐活动的整体（以梅瑞厄姆和赖斯的模式研究之音乐活动），就不能理解音乐的体系。



图 3—6—A　阿玛丁达的音列
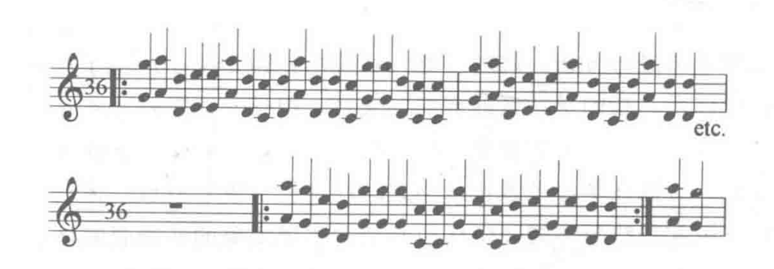


图 3—6—B　基本形和对照形
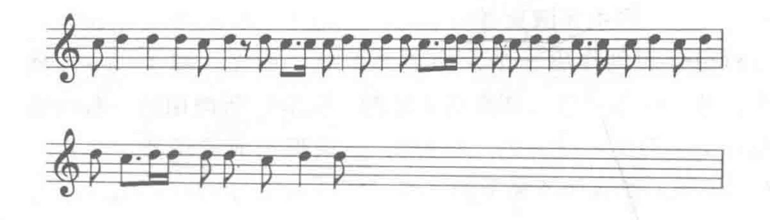


图 3—6—C　第三种音形

第四章
作为硬件的乐器

第一节　乐器与乐器学

这里所研究的乐器，指的是人类在其广泛的活动中所使用的“发音道具”的总体。相同的发音乐器，经常在有的文化中被作为乐器使用，而在别的文化中却不被看作是乐器。但是，不管什么样的道具，只要它能发音，不管在什么地域，不管以往或未来都可以在音乐活动中使用。最近的音乐考古学研究的进展说明：发音道具在人类生活中被广泛地使用（例如：柴田 1989）。因而，在考察乐器之际，不能只限定于特定文化中使用的乐器，应当尽可能地广为考察，才能有效地理解人类与音乐之间的丰富多样的关系。

在音乐学中，对这些发音道具进行整体综合性研究的部门是乐器学。这是英文 organology 的译语。查读许多英日辞典，也许 organology 项内没有记载“乐器学”的译名，但是，这一词语无论在英语或是日语，都已是音乐学界的固定术语了。

对于乐器学是什么，应该如何进行研究，研究者的意见各

有不同。然而，在此，试举出德维尔的乐器学的论理（逻辑）性架构（DEVALE 1990）。她将乐器学区分为如下3个方面（图4—1）：(1) 分类学的（classificatory），(2) 分析的（analytic），(3) 应用的（applied）。分类学的乐器学，是按发音道具的类别为主进行分类的（请参照第一章第三节）。分析的方面，是弄清各乐器的特性和技法。应用的方面，是与乐器的制作、利用相关联的，教育中乐器的使用和博物馆工作也包括在这一方面。德维尔的架构要点，是将乐器学用像如图4—1的立方体图形所表示的那样，这三个方面是相互依存的，并且认为，在进行个别研究之际，不仅与一个方面相关，而且还需要跨越多种方面。

本章所提出的“硬件”和下一章的“软件”问题，是用与德维尔乐器学的3个方面的区分稍有不同的观点来进行乐器考察的。德维尔的分类学在此主要相当于硬件，分析的方面则相当于软件，应用的方面却与硬件、软件都有密切的关联。然而，三个方面都与硬件、软件两者有着不同程度的关系。

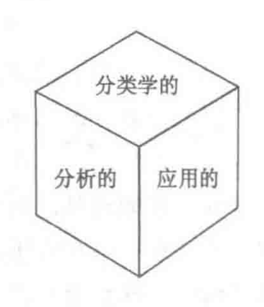


图4—1　乐器学的构成
(DEVALE 1990：4)

作为硬件的乐器在以下论述过程中，具有重要意义的，即乐器在任何时候都必须与软件（即乐器操作的状况）相对照进行考察。换言之，操作乐器的人，其身体不仅与乐器形态的大小相关，而且有时身体还具有作为乐器的一部分的硬件的特点。同时，乐器制作的技术也可以当作硬件与软件相结合的重要因素看待。

第二节　乐器的形态

乐器发音的情况与人类身体发声的行为有密切的关系。也就是说，乐器因模拟人类而产生，实际上，具有这种文化的不胜枚举。其证据可由许多乐器部件的名称是出自人类身体器官名称的例子中得到证明。管乐器中有“口（歌口、吹口）”，小提琴和吉他等弦乐器中有“neck（颈、脖子）”。另外，乐器的主要部分称作“body（胴体）”，为许多的乐器所共通。也可以认为，为创作音乐所使用的道具，亦即是在作为“硬件”的乐器中，人类有意把自己自身反映于其中。

居住在东马来西亚萨拉瓦库州（波卢内奥岛东北部）的库尼雅（肯雅 Kenya）人，使用一种称为散贝（萨配 Sambe，Sape）的弦乐器，他们视这种乐器为人类一样，仿佛爱惜般地抱着它的演奏姿势，明显地表现出乐器与人的一体化。有趣的是，这种乐器一般由两张乐器（2人）组成一组而演奏，两张乐器意谓“兄弟”（图4—2）。制作过程也是从一根原木锯成两半开始的。然后再进行各种各样的削、挖而做成乐器。做完后的乐器，不仅具有头、肩、胸、腹，翻过背面来看的话，可明显地看到加上了肋骨（KOIZUMI；TOKUMARU；YAMAGUCHI 1977：214）。然而，散贝不仅只是人类的象征，而且更是祖先灵魂的托身。根据彼得·姆罗库·凯迪特（Peter Mulok Kedit）的研究，关于散贝的起源有如下的传说：“从前，有一位男子梦中听见精灵在演奏音乐，被其美妙的乐音所吸引，男子仔细地观察了该乐器的形状。醒来后，追寻梦中记忆试图自己制作乐

器。割藤做细弦。而且试着让它发出像梦中所听过的声音，然而没有成功。男子又做了梦。精灵教给他乐器的正确制作方法和调弦方法。从此以后，男子再也没有梦见精灵，但是，精灵好像附体于男子身上一样，把乐器的弹奏方法注入他的心中，使他能成功地演奏该音乐。这知识在库尼雅人中被世世代代继承下来”（KEDIT　1977：42～43）。

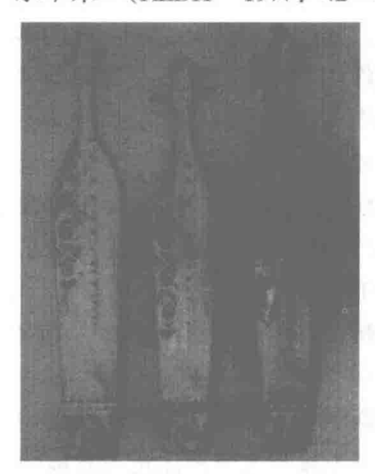




图 4—2　散贝（KOIZUMI；TOKUMARU；YAMAGUCHI 1971：213）

散贝的二重奏，是由一个人反复演奏所谓的固定音型主题，并由另一个人演奏旋律及变奏来陪衬。我们虽然可以听到由机器增强音量的散贝录音，可是实际上的音乐，是在黑暗笼罩的热带森林中，在某一建筑物里，静悄悄地以微弱的音量来演奏的。

作为物体来观看散贝，不仅要注意到它模仿着人类，而且还应注意到胴体表面所描绘的图案。此图案的中心主题是螺旋形，模仿生存在热带中具有黑色翅膀和鲜艳色彩的大嘴巴犀鸟

（英语 hornbill）的眼睛和翅膀。在这里可以看到，从东南亚到新几内亚，都存在部分的祖灵和鸟同一化的信仰（MINEGISHI 1977；费尔德多 1989）。

事实上，不只限于鸟，许多动植物都和乐器有紧密关联。在欧亚大陆，尤其引人注目的是马的象征，蒙古的马头琴（morin xuur）（图 4—3）和日本三味线的弦码（驹）就是典型（格瑞姆；柘植 1977）。在东南亚和美拉尼西亚（西南太平



图 4—3 马头琴

（CMMERT；MINEGISHI 1980：235）

洋），用竹子制造的乐器占绝对多数，气鸣乐器、弦鸣乐器、体鸣乐器各自凝聚着精致的工夫（三田制作公司 1977；ZEMP 1978）。什么样的动物或植物与乐器发生关系，因民族不同或多或少有些差异。这是为什么呢？第一是由于生活环境的差异所致，从热带到寒带，或者从雨林地带到干燥地带，有各种各

样的差异；第二是由于生活样式多样化所致。有狩猎游牧、农耕定住等多种多样的生活样式。另外，邻近民族之间的以物易物，或即使相距很远的民族，如果可以通过像著名的丝绸之路的贸易途径的话，也可以使用自己环境中所没有的材料来制造乐器，并且作为传统乐器而受到培育（蒲生；山口 1988）。这些材料、形态、主题的选择，受着各自民族的嗜好和价值观的影响。

第三节　身体构造与乐器结构

作为硬件的乐器，具有与“演奏技术”的软件相关联的结构。人类是按此思维制作乐器的。硬件与软件之间存在着人类的身体。身体是随着心中所存的“音乐性”这一软件来控制“肉体”这一硬件的。其意思是在乐器的演奏中，软件与硬件的二重关系的交叉，无论什么时候都发挥作用的。因此，可以把乐器演奏的状况看成是把乐器身体化和把身体物体化的图式。

例如：由于人类的手（掌）具有“握”这一生理学特质，所以，能够产生适合于大拇指与其他四个手指互相面对面构造的管乐器。手（掌）的“握”，首先在支撑乐器作用的基础上，从其基本形状离开，用手指的活动来按指孔、开指孔。在这里，有效地完成“支撑”和“指法”的不仅是乐器管子的粗细、长短，还与指孔的大小、位置、排列方法等硬件的准确设计有关。在管乐器中，用手指操作的部分可以作为手的延伸来看待。

手“握”的动作，在弹筝时的右手奏法和演奏小提琴时的左手奏法中都担负着重要的作用。比如筝，在大拇指、食指、中指套上指甲套（筝曲家简称为“爪”或“筝爪”），以“握的内侧”的方向弹弦，是极自然的运动且为其基本弹奏方法，从某种意义上说往不自然的反方向的弹奏方法称为“反弹（捞爪）”，为拇指的特殊弹奏技法，在小提琴中，用捏左手的状态来紧按指板，采取保持“握”的状态来活动手指的方式。更重要的是，无论是在筝，或者是在小提琴中，适用于乐器的“握”的感觉，都离不开八度和其他的把位等音乐中不可缺少的音感与肉体感觉。并且，弦与弦的间隔和指板的尺寸间，被规定在一定的范围之内，使得手的“握”成为可能。

人类的手（腕），还具备能够上下左右或前后活动的骨骼组织。与此特点相适应的乐器构造，从木琴和筝所用的木片、弦的音高排列，胡琴和小提琴所用的弓，吉他和三味线所用的指板（琴杆）上的弦品与指位等例子，可以知道它们实际上是各式各样的。这些，全都表现出手的延伸操作性来制作乐器。

苗玛族（缅甸）中，无论是帕特瓦印（Pat Waing）的调音太鼓的组合，或是启瓦印（Kyi Waing）的铜锣的组合，都是将演奏者所坐的位置当做圆心，以此中心像用圆规画圆圈那样地活动两腕来分别敲击乐器（图4—4）。另外，像苗玛的帕塔拉(Pattala）和泰国拉纳特（ranat）木琴（竹琴），虽然木片是按音高顺序左右排列的，但不是像钢琴的键盘一样并列在一个平面上，而是从左右两端像吊桥那样用细绳子来悬挂木片，其结果是，演奏者的手愈离开中心演奏则手愈往上提高(图4—5)。这可说是整个身体不需左右仰卧，也可以选择音高的合理弹奏方式。就像这样，手也会受到乐器形制的影响。

而且，不只限于手，与乐器演奏有关的身体其他器官，例



图 4—4 启瓦印（左）和帕特瓦印（右）

（TOKUMARU 1980a）

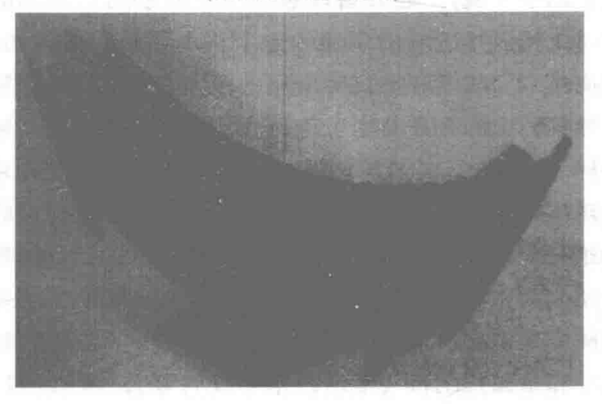


图 4—5 帕塔拉

（EMMERT；MINEGISHI 1980：249）

如：口、颚、膝、脚等，也在支撑乐器或让乐器发音方面，起到一定的作用，同时也影响乐器的构造。乐器的结构就像是身体操作和连动的有机体。

当然，学习乐器，不经过相当程度的训练就不可能掌握困

难的操作技术。无论设计何等程度的操作性，人类的音乐性都不能满足于仅以“自然的肉体动作”能完成的演奏技术，甚至有许多是完全不自然的手指使用方法与呼吸法，且必须通过日夜努力练习才可达到这一操作技术。然而，从乐器方面来看的话，这最多只能算是软件的问题；从人类的立场来看，则可以视为通过对身体这一硬件的训练来改变社会习惯。

在这方面箏和三味线的弦也可供参考。像在电视播放中使用的那样，这些弦现在不仅用丝，也用合成纤维来制作。演奏者按照弦的材料质地（硬件）微妙地调节自己的软件。图 4—6 是用五线谱记录的地歌《雪》的三味线间奏的一部分。一边看音符一边细听，容易理解弦的差异，请参考。



图 4—6 《雪》

第四节 乐器的工艺学（科学技术）

互相敲击的石块可以成为类似响板的出色乐器。事实上，波利尼西亚、夏威夷的传统乐器“依利依利”（’ili’ili）就是实例。作为“依利依利”乐器，有易于使用和不易于使用的各种石块。如果只有不易于使用的石块的话，就需要进行加工。这就需引进科学技术。不管什么乐器，都不会与科学技术无缘。带活塞的小号和法国号，是产业革命时期科学技术的产物。这是很明显的例子。然而，像三味线和小提琴那样，形态

变化不大的乐器，也是从很早以前就运用了多种科学技术，而且可以说一直传承到现代。

科学技术的运用是有目的的。若是像小提琴那样大小的乐器，到室外也可演奏。但是，如果更大型化的话，就可能会想到从肩上用细绳子吊着演奏。这一创意弹奏方法，却无法用手指直接在指板上按弦演奏，于是便出现了在指板上加键而间接按弦的乐器。巴洛克时代的德国音乐理论家米恰埃卢·普勒托利乌斯（Michael Praetorius. Ca. 1571～1621），在他的《音乐大全》（Syntagma musicum）中，有一称作“加键的提琴”就相当于这一种类（图版是 GURLITT 1957 之卷末图 XXII）。在瑞典，这种乐器用相同意义的名字尼克卢哈卢帕（Nyckelharpa 图 4—7 是 LEFFLER 1899：3）来称呼，现在也还是重要的民俗乐器。这应该是研究硬件与科学技术关系的题材吧。

不容易看出科学技术的是三味线和筝的弦，以及它出色的上弦技术。图 4—8 是称作“特殊生丝”的弦，由 15 个蚕茧抽丝来拧弦。由于是一边把蚕茧浸在 80 度的热水中，一边使用脚踏的机械来制造长的特殊生丝，所以，这种弦的生产仰赖经验者的技术水平。这些生丝运到制作三味线和筝的琴弦的工厂时，便成为原料，并配合三味线弦的种类和筝弦的种类，用必要的粗细和性质来制作弦。在此，为了易于理解这些弦的性质，选取了几帧不同种类的弦的显微镜照片以供参考（参照图 4—8 至图 4—13）。



图 4—7 尼克卢哈卢帕

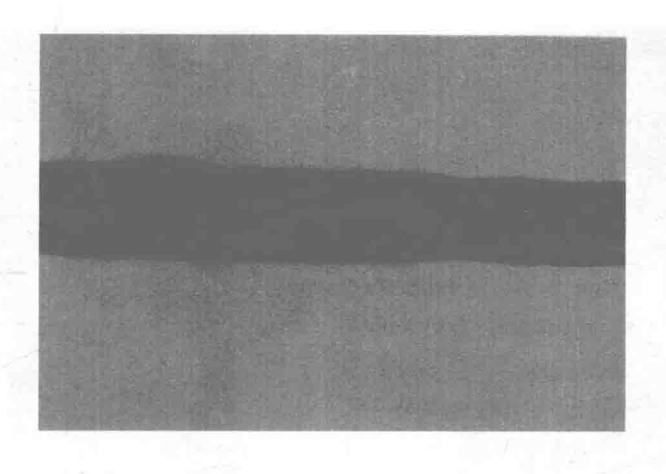


图 4—8　特殊生丝（摄影：仲西正）

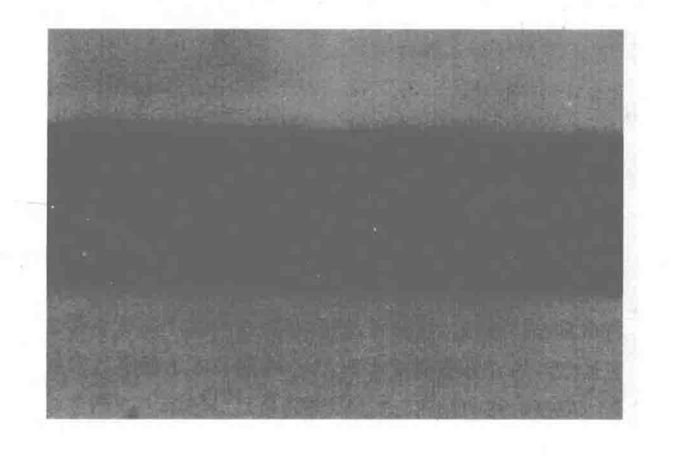


图 4—9　三味线的三弦（绢）（摄影：仲西正）

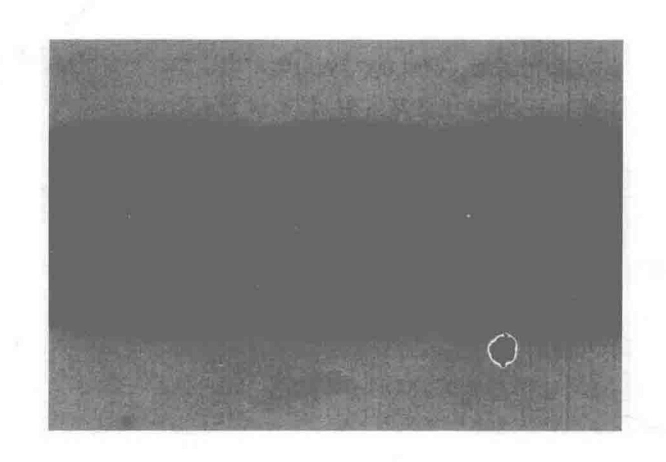


图 4—10　三味线的二弦（摄影：仲西正）

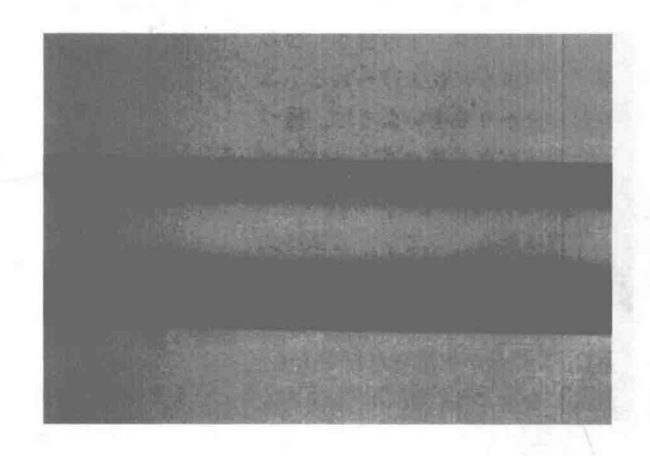


图 4—11　三味线的三弦（尼龙）（摄影：仲西正）

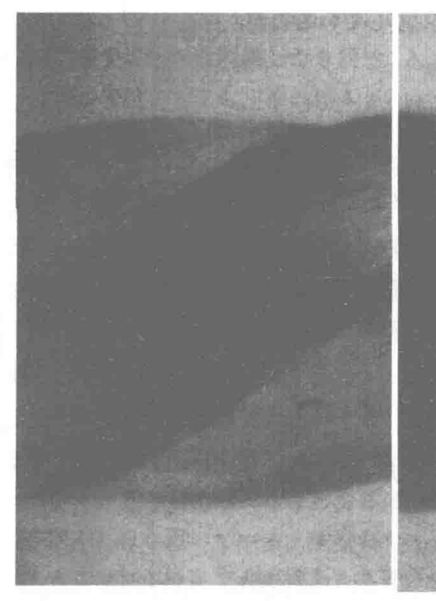


图 4—12 筝弦（绢）
（摄影：仲西正）

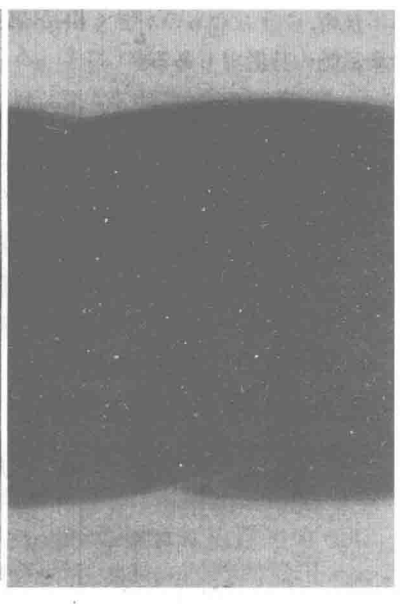


图 4—13 筝弦（尼龙）
（摄影：仲西正）

筝的弦是根据目的来选择的。也就是说，现在使用的弦是根据音乐样式来选择的。因而，在古典样式的音乐中，无论如何都必须用丝弦产生音色。然而，尽管这种琴弦继续生产，如果适应这种琴弦的专门技术没有传承下来的话，演奏家的演奏活动就无法继续下去。硬件与软件以及与其相关的技术，是如此强烈地相互依存，这也是音乐活动的特征。

第五章
乐器的软件

第一节　人类与乐器

乐器的软件，是人类为了演奏乐器而编排身体的活动方式（程序）。即使作为硬件的乐器被保存，如果失去了与之相适应的软件的话，那么，演奏该乐器的传统也就形同消失了。另外，尽管发明了新乐器，在相应的演奏软件未被开发之前，听众无法享受乐器与演奏者的一体感。当然，就像在第四章已叙述那样，乐器的硬件和软件具有互补的关系。如果只是为发出声音的话，捡起两个小石块就足够了，但是，就像夏威夷的依利依利（第四章）的例子那样，为作乐器，要选择平滑而容易拿在手上的石块，或者要对石块进行加工。钢琴键盘的排列也是如此，考虑到需驱使双手手指来弹奏，椅子需配合坐高（人坐在椅子上从臀部到头顶的高度）而调整高度等身体的条件，在制作的各方面都需周到缜密。亦即是：不仅是配合硬件而制作软件，而且，如果因应新的音乐性要求而开发软件的话，也要随之变更与之相应的硬件。

只是，回顾乐器变迁的现实情况，乐器的构造不限于只为易于演奏而被“改良”，我们可以领略到，因为人类不断在演奏方法亦即软件上下功夫，使得乍见之下，极为单纯形态的乐器，可以弹奏出千变万化的乐音来。例如：日本近世的尺八就是其典型，在指孔的全开、全闭中加进半开（半闭）——严密地说，是手指在音孔上稍蒙上后就微微放开、放开二分之一，或是放开相当程度等微妙地运用手指；在吹口的用气方面，为微妙地调节角度而将颚头上下活动的所谓“降调”与“升调”的技法（志村 1989：144～145）。其结果是出现了所谓“摇头三年腔调八年”的谚语（所谓“腔调”不仅是掌握高难度技法，就是降调、升调的基本方法也必须经过长年累月训练才能掌握的意思），由此可见软件的形成有某种程度的复杂性。尺八在江户时代与普化宗相结合，成为并非演奏音乐目的的“乐器”，而是被看成是修行的“法器”，正是在学习软件的过程中，仅赋予宗教性价值，而不是其他价值。

照这种想法，就可以理解身体也是一部分硬件的观点。随着与特定乐器的密切程度加深，为了适应乐器的构造自然就会在心中形成操作身体的软件。此时，不只是使用易于操作的方面，也包含难以操作的方面而训练身体的组织结构。在这方面能臻于完美的人，就成为所谓的专家或名家。看名家演奏时，可以强烈地感受到“乐器与身体的一体感”，从这一意义上说，好的软件是从身体上产生出来的。即使不是名艺人的艺术，观察人类演奏乐器的姿态、架势、手脚的运动、手指和口的任一操作等，都是一方面根据乐器与身体的基本关系，另一方面则以准确地发出音响的运动为目标，这是极为有趣的。

在这里的所谓“软件”，按梅瑞厄姆的音乐行动的分类是相当于身体行动（参照第二章第二节）。乐器操作这一身体行

动，只举出我们看得见的方面而言，虽然是乍一见就常误信容易掌握的，但是，实际上，肉眼不易观察到的肌肉运动与继续演奏何种音乐的意识密切相关，所以，要正确地把握乐器操作的全貌是困难的。例如：为了在瞬间按到三味线正确的弦位时肘的角度，以及为了调高筝的半音与全音的手指按力等，从外观观察其软件的基本性部分是很难的。

因此，与别的身体行动相异，乐器的软件极难观察，所以，音乐传承和创造便成为最重要的部分。尽管从世界各地得到作为硬件的乐器，夸它极为出色，但是如果不懂得它的软件，实际上就等于不懂得其音乐。只有物品是不能传达正确的乐音的。乐谱之类虽有助于音乐的传承，然而，如果不知道与该乐器相称的软件的话，即使乍看好像是忠于乐谱的演奏，也多半是歪曲其音乐样式的。学习音乐演奏，不仅是学好其音乐样式，而且要学好其乐器的软件。自学往往不能成功的原因，是因为在软件的传承中，必须有由人到人的口头性传承才行(参照第八章第一节)。

第二节　乐器的软件与音乐样式

优秀的乐器软件一开发，其表现幅度便随之扩展，并且能够赋予类似的乐音以微妙的差别。60 年代活跃于美国的口琴家拉利·阿多拉（Larry Adler)，能从口琴中发出双簧管、管风琴的音色而令人赞叹，便是典型的实例。另外，就算看来是形态单纯的乐器也具有其固有的软件，因此认为能够简单地演奏是危险的。在歌舞伎中所使用的梆子，是只用两块木片互击的

乐器。歌舞伎专家能够出色地使之发响，但是，其他演奏家，尽管是会演奏多种打击乐器的人，也多半不易敲响这种乐器。

另外，一种乐器隐藏着可以使用在各种各样音乐形式中的可能性，这种事例可以在文化接触和文化交融的结果中发现。以小提琴为例，用在现代西洋音乐中与用在印度古典音乐中，乐器本身并没有多大的区别，架势和演奏方法却有不同。在接触欧洲后引进小提琴的印度，为配合坐奏的基本姿势，就不能像西洋那样把乐器挟在颚下，而是将它挂在肩与胸之间来演奏。这种演奏样式的不同，多半是由于音乐样式相异所致，即使作为硬件的乐器不作大幅度的变更，作为软件的身体操作稍作变化，也能导致某种程度的相异。

但是，一般说来，乐器、演奏样式、音乐样式在相互影响的同时，纳入历史的变迁中。这种现象，即使在一种文化中也常常可见，结果是其音乐流派和乐种之间呈现出多样性的特征。这个现象，以日本乐器为例是容易理解的。尤其是三弦，不仅西南诸岛的三味线和本土的三味线不同，即使是琉球文化和“大和文化（从琉球方面来看）”也因各自内部的地域性或乐种间的相异，而有极大差别。仅以拨子为例来看，在西南诸岛，冲绳古典音乐是在食指套上大型的牛骨指套（爪），奄美岛歌是用细长竹签的拨子；在日本本土，有上方（日本关东地方人称京都、大阪为上方）义太夫节、粗杆三味线的原拨和地歌的大平拨，江户（东京的旧称）的长呗、细杆三味线的小型拨子，形形色色，多种多样。这种差异的起因，是由于使用各自的拨子所创造出来的乐音的理念有所不同。亦即：冲绳古典音乐讲求发出厚重的音响，奄美岛歌则喜欢轻快活泼的感觉，义太夫节追求庄重的音色，而地歌则爱好安详沉着的音色，长呗则以华丽的音响为目标。

因流派不同所爱好的音色也随之相异，这就不是仅靠改变拨子就能满足的。影响音色的因素可以整理成如下几个方面，而且，每一方面又是支配演奏技法这一软件的重要因素。

1. 拨子的形状、重量、材料质地。

2. 弦码的重量、高度、材料质地。

3. 弦的粗细程度。

4. 皮的材料质地和蒙皮方法。

考虑到上述因素，演奏三味线时，为了发出所订目标的乐音而确定软件。例如：拨子应该落在琴胴上蒙皮的什么位置（在什么位置弹弦）。地歌的三味线在几乎接近于琴杆的胴的上部弹奏，长呗则在离杆稍远、更进入胴中间的位置下拨拨子。

第三节　音乐样式的基础

在软件中，涵括所使用的乐音以及与乐音的连结相关的问题。从某一音转到别的音、以及多个乐音的组合方法等，所形成的软件都要使其能顺利进行，硬件的形成亦然。如果有不符合的话，就得重新改良硬件。第九章《变化和固定》中所论述的乐器改良，有许多便是顺应与乐音连结的软件方面的要求而作的。

关于这种连结乐音的软件，如果观察演奏者宛如“用身体演奏”那样操作乐器的话，应该可以领会吧。而且，再也没有比这个动作更能清楚地表示其音乐理论了。

如果再以日本本土的三味线为例的话，尽管刚才举出其中差异，但不同乐种之间几乎共通的，就是琴杆上按弦点（勘

所）的排列。三味线的琴杆上没有像吉他那样的弦品。因此，可以看成是可以设立无数“停车站”的“线路”。然而，实际上，在三味线的古典样式中，所使用的按弦点是被限定的，而且这些按弦点是通过身体训练、以应该记诵的按弦处的先后次序决定的。因此，对只要掌握了样式、学会了软件的人而言，三味线的琴杆就是明确地决定了车站的线路。

行走在线路上的列车是左手的手指。演奏三味线时，最重要的是食指，并辅以中指和无名指，偶尔再加上大拇指。在列车应当停留的车站中，经常停留的地方，或者是哪一站的后面是哪一停车站等顺序，都已模式化了。而且，由于手指运用的模式化也与此相关，所以，作为司机的三味线演奏者是依靠累积技艺的训练，进行安全性停车和开车的。

需要身体记忆的硬件和软件，其关系因乐器、文化的不同而有差异。演奏筝时，用套在右手的指套来弹弦是基本的发音动作，因此，为使之正确演奏，记住弦的排列顺序及其间隔极为重要。作为身体的记忆，不仅有必要知晓邻近的弦与弦的间隔，即构成八度的“间隔四根弦”的关系，也就是说，必须理解第二弦与第七弦、第三弦与第八弦等的关系。这种八度感的记忆，是右手大拇指与中指自然伸展的触觉性记忆和八度的听觉性记忆、连同弦的排列顺序的视觉性记忆等，全部综合在一起的复合性心理作用的结果。图 5—1 所列举的是，最能有效反应这种弦布局的筝谱法，《六段之调》曲子的开头，它是米川亲利设想出来的，最上面的线是“一弦”，最下面的线表示“巾”。中间的六、七、八用粗线表示，其他五弦也分别归纳整理（米川 s. d：1）。这种乐谱由于适用于图 5—2 的调弦法，请参见图 5—3 的五线谱译谱。在此，以记忆下的触觉印象作为出发点的话，由此作为基准进行手指的伸展、缩小，便可以

在瞬间准确地找到弹奏其它音程关系的弦。如此，接连不断地选择弦，展开各种各样的奏法。可以说，十三根弦起着坐标的作用，对照于此，如果一边弹弦一边选择音高的触觉技法得以发挥的话，根据此种感觉，即使是其他调弦（此中亦包括非传统的调弦）也可知道应该如何活动手指。
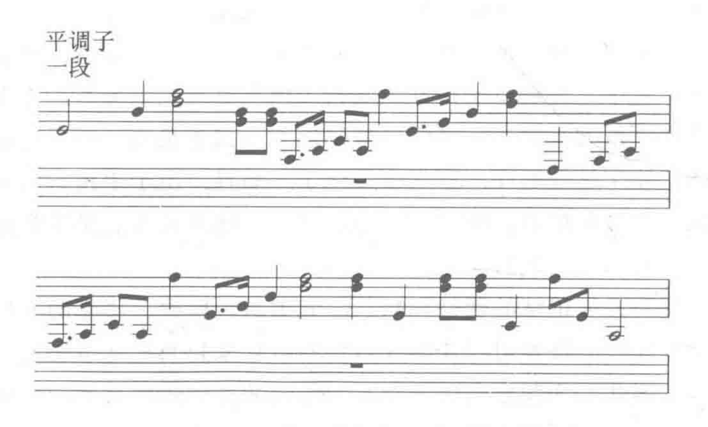


图 5—1　十三线方式的《六段之调》

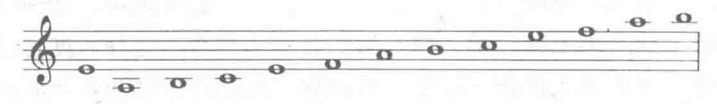


图 5—2　平调子的调弦法

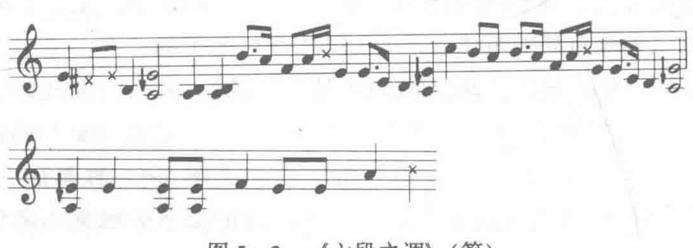


图 5—3　《六段之调》（筝）

筝演奏者左手的作用是辅助右手的基本发音操作。例如：在右手发音的前、后，加重或减少相应弦的张力，使音阶的音发生变化，或给以旋律性装饰，或者增添音色方面的韵味。在此，身体的记忆具有很重要的意义。另外，身体的记忆也帮助了左手，左手为了施予正确的力度，必须每日锻炼，其结果导致手指肌肉变硬。再者，作为理解三味线（三弦）软件的线索，请参考图 5—4 所示的《六段之调》的开头。
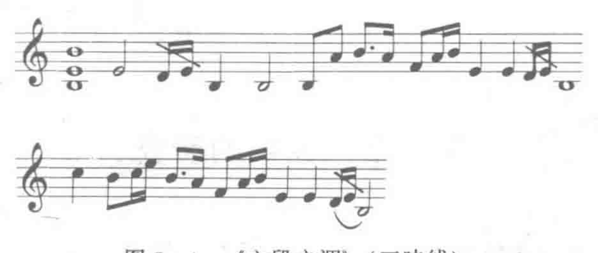


图 5—4 《六段之调》(三味线)

其他乐器也一样。川口明子对印度尼西亚孙达（西爪哇）筝“卡恰比”的研究（川口 1986），约翰·贝利（John Baily）对阿富汗的拨弦琉特琴“丢塔”的研究（BAILY 1977），以及保罗·柏林纳（Paul Berliner）所作关于大拇指钢琴“姆比拉”的研究方面（BERLINER 1978），都指出了这种感觉（软件）的重要性。自己也学过爵士音乐、钢琴的社会学者大卫·萨德诺（David Sudnow）著书记载了下述经验。刚开始弹奏爵士乐时他只不过是把钢琴键盘看作是等质坐标，但是，在他越擅长弹奏爵士乐之后，他越意识到键盘所构成的和音，指示他“下面所应弹奏之音”（SUDNOW 1978；萨德诺近刊）。这与弹奏三味线时，意识到乐器的构造而活动手指是相一致的。

第六章 人声与身体

第一节 人声的研究

没有语言和音乐的民族是不存在的。结合这两个领域的是人声。无论在哪里都有人声，而且，由于不只使用在音乐中，所以，人声在个别的文化中有其固有的概念以及固有的分类。使用人声的音乐，一般而言，会通过语言或通过发声方法强烈地表现其文化特征。正因为如此，即使是外语的歌曲和歌剧也多半会保留了许多自己的文化特征。

研究人声时候，必须调查各种文化固有的概念。但是，在另一方面，如果不考虑各种文化中关于人声的概念到底是相同或不同的话，就不可能理解人声这一概念。

由于人声是从人类的身体产生出来的，所以，发声的人意识到自己的身体，用自己流派来进行说明。然而，由于别人无法准确地看见发声时的部位组织，所以，说明时使用的语言往往不能正确地传达。比如进行异文化调查，如果介入了外语的话，就越发难于理解了。

民族音乐学从语言学借来，作为方法论以探讨问题的有“局内人”（etic）与“局外人”（emic）这一对概念。虽然这是民族音乐学中任何问题都应涉及的概念，但是由于在说明人声问题时显得特别重要，所以在这一章进行论述。

这两个术词是美国的语言学家肯尼迪·派克（Kenneth L. Pike 1912 年出生）创造的新词，从 Phonetic 表示“音声学的”美国语言学的概念产生 etic，从 Phonemic 表示“音素论的”语词引出 emic。按照派克的观点，etic 和 emic 是用以记述人类行动的方法，但是，其基本立足点是不同的。

首先，所谓 etic 方法，就是规定研究者“将世界上全部文化中可以比较的资料按单一的体系进行分类，任何资料都为分类而设定一系列的基准，分类后的资料组织划为几个固定形式（PIKE 1954：I：8）。

如果有所谓比较世界上所有声音的方法的话，就是指这种 etic 的方法。因而如果发现了至今尚不为人知的文化的声音的话，便可以把这声音对照历来比较的体系，从而判断出它与哪种文化的声音相似，又与哪些不相似。

与此相对的 emic 研究方法，基本上只对一种语言（或一种文化）有效，研究在该语言、文化中所能看见的模式。在对研究对象的文化进行研究时，不按照开始研究该文化之前就已形成的一般性分类进行研究，而是以调查构成该研究对象的文化因素之间有什么样的关系为依据，发现该文化中的模式，并把它记述下来（PIKE 1954：I：8）。

以上应用于声音的研究，不管是蒙古，或是日本，不把它们声音的状态与其他文化进行比较，而在其各自的文化中去寻找并记述其所运用的声音模式，这就是 emic 的态度。

相对于此，用机械性装置来测定声音的音高和泛音的研

究，一般来说属于 etic 类别。这是因为它可以不拘泥于任何音乐样式。人类的耳朵一般而言都具有一定的倾向性和偏见。考虑到这一点，美国的音乐学家查尔斯·西格主张不能只依赖耳朵而极力建议人们使用机械（Charles Seeger 1886～1979）。他为了测定音高和音值而设计了称为音乐图表的自动采谱机，在 1970 年前后提供给许多研究者使用（具体的例子是 UCLA 1974）。后来，又设计出更为方便的器械，在日本可以举出义太夫节方面的研究成果实例（例如：高桥准二 1986）。

第二节　声音的“计量音乐学”

etic 的研究，不仅限于音响学的分析。美国的阿伦·罗马克斯（Alan Lomax 1915 年出生）以歌唱样式为计量目的而设计的 Cantometrics，也是站在 etic 的立场来分析的。这个词汇的本身是拉丁语 Cantus（歌）与意为计量法的 metrics 合并而成的。虽然可以译为“计量歌唱学”，但是由于这个措词罗马克斯不只用于歌唱，也用于器乐，所以，我把它译为“计量音乐学”。

他将世界上 233 种文化中的音乐用录音的形式收集，以一定的基准进行判断，从而进行比较。

罗马克斯之所以开始这一研究的动机，是由于他发现发声法与性习惯之间有如下的相互关系：“仅就印欧语系而言，禁止女性婚前性交的地中海诸国所讲的语言，明显地喜好高前方（紧张）的母音。相对于此，低后方的母音和向后方震动发音的是意大利北部、西班牙北部、欧洲中部、东欧等地域的歌唱

特征，这些地域对性的基准有更大的容许范围。”（LOMAX 1968：ix）

从这一出发点进行研究便可知道，罗马克斯不仅作乐音的比较，而且也进行包括上述的性习惯在内的社会特征的调查，同时也调查它与音乐特征的相互关系。关于这一点，将在第十章《个人和集团》中论及，此处，只对声音分析的部分进行论述。

在计量音乐学中，对个别的音乐例子，用 36 个（最初是 37 个）共通项目来进行评定。从整体看，可以分为如下七群（以下是 LOMAX 1976 综合的要点）。

第 1 群　演奏团体的组织（有没有指挥等）。

第 2 群　凝聚的程度（乐音的混杂状况与节奏的一致程度等）。

第 3 群　节奏（拍子种类和自由节奏的使用等）。

第 4 群　旋律特征（旋律的形态和长度等）。

第 5 群　音量与速度（音量的大小与速度的微小变化）。

第 6 群　广义的装饰方法。

第 7 群　声音的性质。

由于上述的第 6 群、第 7 群与声音有重大关系，所以，将其中包含的项目记述如后。另外，编号是按照计量音乐学的评定尺度而定的。

第 6 群

[28] 级进滑奏　音高不是用阶梯式的，而是用连续性方法。

[29] 抒情唱法　一个音节用许多乐音来歌唱（本章第 3 节将详述）。

[30] 震音　多少有些延长的音高，稍作震动的方法。

[31] 声门用以声门的装饰方法，不是像上述震音那样细小的颤音，而是以大音程来进行变化。

[32] 声域　使用声音的音域。

[33] 声音的广度　表示喉咙或开或闭等的差异。

[34] 鼻音　使用鼻音的程度。

[35] 摩擦音　声音沙哑的程度。

[36] 重音　这里所说的重音是专门规定音量大小的程度。

[37] 发音　每一语词都有明确的发音，或者是繁复的发音，其程度如何。（另，最后的编号是37，但是由于现行的评定表缺少第8号，所以，项目总数变成上述的36个。）

统一使用上述评价法的是罗马克斯，他对不同地域的音乐进行大幅度比较是有用的。但是，因为罗马克斯是在20世纪60年代进行研究的，当时电子计算机性能仍相当有限，所以，代表各文化的标本量尚未充分收集就仓促得出结论。因此，引发了他所使用的音乐不是各个文化的代表之批评。尽管如此，从etic立场出发的声音研究，由于尚没有其它大胆而缜密的研究，今后在作为应当改善的方法，或者作为考虑新问题的线索方面，计量音乐学还能发挥一定的作用。

第三节　文化中的声音

在任何的社会，都有声音大的人和声音小的人。另外，也有发出高的声音和低的声音的人。根据音乐样式的不同特点，有时只需要声音大的人。尤其不用电扩音装置的音乐样式特别需要此种人。另外，当乐曲的绝对音域是固定的时候，歌手也

必须是适合此条件者。

一般说来，如义太夫节那样在剧场演出的说唱音乐样式，以声音大者为好。但是，阅读江户时代记载有关义太夫节声乐家（即：太夫）的“评判记”一书，论述到声音虽大但不受好评的太夫，或声音虽小却擅于抒情的高明太夫等，其所下功夫和辛劳历历在目（评判记的摘录，请参照井野边以及横道等人1986年的研究成果）。

一般来说声音都与语言相结合，但是，音乐中的声音不一定一直都清晰地表示语音。根据仪礼的需要，有时故意发出使语言不清晰的声音。这点可以根据声音调节，或者使用器具来进行。这种器具称为“声音的假面具（voice mask）”（萨奇斯1969：19；山田1987）、或“声音的化装器（voice－disguiser，voice－modifier）”（NILES 1990）等。

在声音与语言的关系方面，肢解歌词，或在语言中加上不具意义的音节（英语称为vocable），也是广被认可的现象。这种音节在美国印第安音乐中所起的作用以前已有人指出过（例如：POWERS 1980）。同样，日本三味线中最古典的曲目三味线组歌也有许多这样的音节。例如：《云井弄斋》中“染相思哟，浓紫之袖（诺乌）参入我的泪，（萨幼幼），我的泪”（平野1987：138），歌词的括号内（原词用片假名记写）部分。还有，爵士声乐中经常用的无意义的狂喊乱叫也属于这一类。这种音节由于不具字义，又带有拟音语的性质，可以看到某种程度的模式化，所以，在音乐方面发挥着重要的作用。对三味线组歌而言，没有这些就不能演奏。

声音与语言的另一重要问题，是语言音声性特征的重音和长短在音乐中是否被保留。在此想指出的，实际上，许多音乐样式并不都是忠实于语言的。义太夫节，虽然以江户时代的大

阪语言为典范，但是，在音乐性上，有必要变动旋律时，允许所谓的“节讹（曲调的讹误）”，亦即是允许旋律拉长、变化，脱离语言的抑扬顿挫（广井；平山 1986）。

在一般称为“梅利斯玛花唱（melisma）”的声音形态中，忠实于语言的程度当然很低。这种“梅利斯玛花唱（melisma）”本来在古希腊的用法中，与 melos 同样是表示歌唱和旋律的意思。然而当成为格列哥里圣歌旋律的分类术语后，指的是用许多音高（在相同音高的情况下，为了重新发音而用许多起奏）来演唱歌词的一个音节。与此唱法相对的概念，则是指用一个音高（或者一个起奏）来演唱一个音节，称为“西拉比克（syllabic）”的唱法。

在日本佛教声乐的声明中，梅利斯玛与西拉比克两者扮演着极为重要的角色。以独唱来演唱的“呗”是前者（梅利斯玛）的典型。真言声明的《云何呗》有如下词章（请参照图 8—6 和图 8—7）：“云何得长寿，金刚不坏心，复以何因缘，得大坚固力。”在这里的梅利斯玛都以 5 个字作为一个单位，出现在每一结束部分。

另一方面，西拉比克的例子，请看法会开头的“表白”，是叙述法会趣旨的部分。例如，下面的词章就是它的典型：“尊敬，真言教主大日如来……”。在这段文字中，音节没有延长，而且是一个个明确的发音。

在日本的其他许多音乐样式中，也可以有效地区别梅利斯玛和西拉比克。然而，必须注意的是在许多音乐样式中，这种梅利斯玛的使用已被定型化，而且各具名称。声明的旋律形（“幼利”意即“摇”的种类等）是如此，三味线音乐也是如此。而且，在这些乐种中，将其称为“产字”，重要的不是延长原有的母音，而是把音节中的母音部分重复演唱几遍。例

如：在三味线音乐说唱的“一中节”中有一句“手を打ち叩き囃すにぞ”（意思是“拍手击节作伴奏”），是这样来配词的：“てをーうーちイーこたアーたアーきイーはアーやすにぞ”，把音节中的母音部分重复几遍。而且，根据旋律形，如“イ ”的部分，反复次数有所规定，最后再加上“イ　ニ ”的衬词。诸如此种，都是有意识地、缜密地区别演唱，如果只是一概作为梅利斯玛来认识，是不能理解该音乐的音乐样式的。

下面试着考察人声与乐器的关系。在世界上的许多文化中，不只是单独使用人声，多半是与乐器相配合使用，其关系也各自体系化。然而，由于该体系很少用概念性语言来说明，所以，有必要提供有关如何进行教育的学习过程信息。

我们可以日本的三味线音乐作为具体实例。例如：地歌的《黑发》与《千鸟》，前者具有地歌典型的“歌唱”因素，后者则包含地歌所罕见的“说唱”因素。这是由于地歌吸收了被称为繁太夫节的净琉璃的缘故。在地歌方面，这种曲目是作为繁太夫的音乐而被纳入地歌中传承的。

图 6—1 所记录的是《黑发》的开头。下面以“思いをは”之处为例，标示不同的演奏法。图 6—2 表示的是人声与乐器不吻合现象较少的情形；图 6—3 表示的是人声与乐器不吻合现象较多的情形。另一方面，《千鸟》与《黑发》相比较，其自身的时间构造较为自由。

在声音艺术的传承之际，不是从最初开始就强迫以固定方法来学习，而是等待学习者身体和音乐能力臻至可塑造的时期，这种传承法是许多文化的共同现象。尽管在音乐性方面不见得感到有趣，年轻时，以锻炼身体为目的，使学习者发出大声，或使其掌握时值、音高而练习演奏的情况是很多的。如果不理解这种习惯（或者说是广义的学习过程），而只是欣赏作
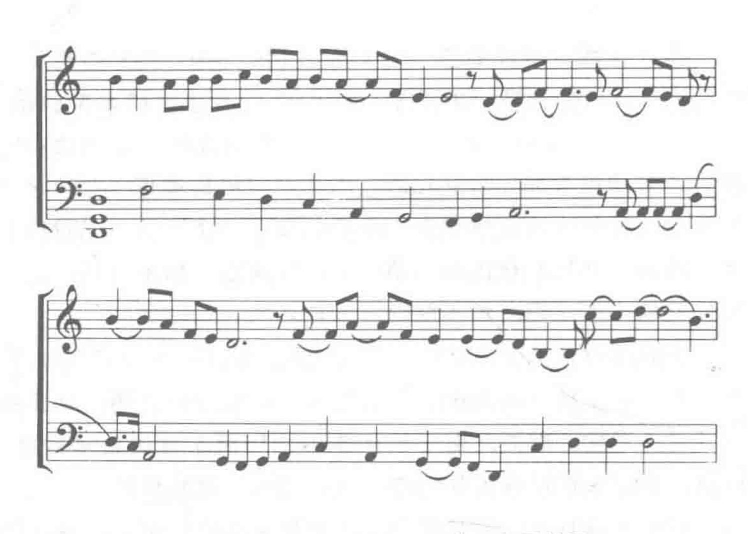


图 6—1　《黑发》的开头（记谱：金子敦子）
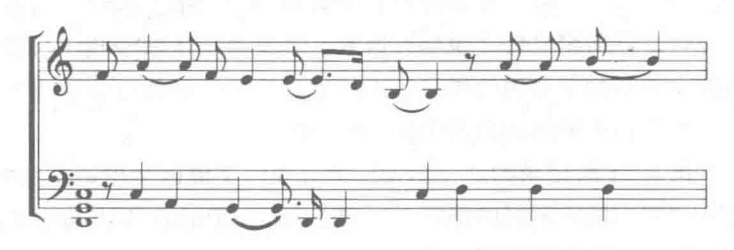


图 6—2　人声与三味线之间有较少不吻合的情形
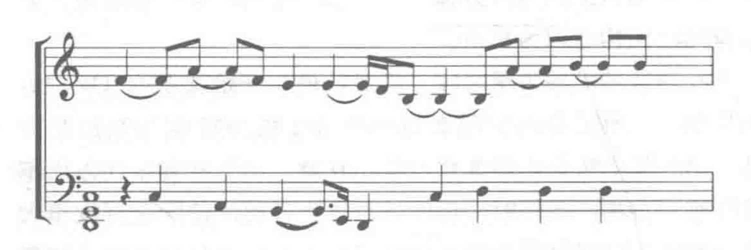


图 6—3　人声与三味线之间有较多不吻合的情形

为结果的演奏便判断音乐优劣的话，是很危险的事。尤其在个人的身体条件作为重要因素的人声音乐更是如此。

研究音乐中的声音（人声），有必要再次考虑音乐中的身体性。

第七章 帕货曼斯*

第一节 演奏的研究

本章将要考察的“帕货曼斯（performance）”(注)这一词汇，在英语中本来就有多种含义。有仅指人类在“完成”什么这一含混的意义，也有作为语言学术语表示“语言能力（competence）”的相对概念“语言运用”的意义。使用在机械方面的话，是表示“运转、性能”的意思。使用在戏剧和舞蹈中，则成为“演技、上演、演艺”等意义，其引申意则是音乐中“演奏”的意义。作为现代日本社会的普遍用语，虽然多数指的是敢于做插科打诨和余兴等引人注目的行为，但是，在人文、社会科学学者中，也受文化人类学使用方法的影响，将“帕货曼斯”这一措词使用在更广泛的意义上。

当然，其中也包含着历来所具有的所谓“演奏”的意义。所不同的是：下面将要阐述的演奏史研究，是将演奏结果视为问题来研究，与之相对，新的“帕货曼斯”研究，其特色在于

* 因为这一外来语含义多样，所以直接用音译。

着重掌握演奏的过程。不言而喻，过程与结果二者，恰像车的两轮那样，相互配合使音乐演奏得以实现。因此，为了均衡地把握二者，在此想明确地指出，其着眼点是进行“帕货曼斯”研究。

首先，看看在历来“西洋风的”音乐史学和初期的民族音乐学中，如何进行演奏的研究。

音乐为了取得“鸣响的音”，演奏行为是必需的。音乐学的各个领域，为了调查人类与音乐的多样性关系而研究演奏。在西洋音乐史学中，以及在受其影响的东方音乐史学中，也有研究演奏在“过去”是怎样地进行的历史性研究；另外，在民族音乐学（比较音乐学）中，研究者研究的是在“现在”这个时间上，各民族间是如何进行演奏的。因此，所谓音乐学研究的潮流分别为“历史性音乐学（historical musicology）”和“体系性音乐学（systematic musicology）”两大类别。然而，由于采用了“帕货曼斯”这个广泛的概念、并且也采用了包含“帕货曼斯”本身更具涵括性意义的“行动（behavior）”概念，在历来的研究框架中常常会被忽视的音乐重要侧面，也渐渐为研究者所掌握。所以，有必要对至今被视为“常识”的二分法进行反省（TOKUMARU 1986）。

帕货曼斯，仅参照过去的“帕货曼斯”而形成新帕货曼斯的成就，便只是一种“解释行为”（山口 1982）。在这个意义上，它与“传承”问题息息相关。音乐传承，有通过演奏，也有依靠代表视觉性记录的乐谱（参阅第八章），也有兼用上述二者的情况。但是，研究帕货曼斯问题，应该反省历来的研究仅限于研究使用乐谱的演奏形态。受其影响，在对没有乐谱的文化进行研究的时候，惯用的手法便是先进行乐谱化（采谱 transcribe）。

对于演奏传统被遗忘的欧洲音乐而言，由于存在着乐谱，所以在某种程度上，尚能类推出以前究竟有些什么作品，然而，实际上若要复原其音响，不是出现当时的乐器已经不存在的问题，就是尽管还存在作为硬件的乐器，却不晓得它的软件等，面临资料不足、该如何进行乐器音响复原这一大课题。与此相关的另一大课题是：怎样演奏乐谱，亦即是：如何解读乐谱的这一课题。例如：像全音符这样的长音符，是就这样延长，还是加上装饰来演奏呢？这些都是必须考虑的问题。另外，尽管知道乐器的编制，但是，如果不知道这些乐器是如何配置的话，就不可能知道当时的演奏情形。进而，为了进行演奏的复原，考证演奏会场面积的大小也是有必要的。

第二节　对演奏的解释

西洋音乐史学中考察这一问题的领域，一般称为“演奏实践（演奏习惯）”。这是德语 Auffuhrüngspraxis 的译语。在英语中，有借用这一德语词汇、译为 performance practice，也有使用意为“解释”的 interpretation 一词。关于西洋音乐演奏实践的研究为数甚多，并且，现在也还运用各种各样的资料在进行研究。以整理古典而著名的哈斯在其著作（HAAS 1931）中，把古代出版的演奏基础教程作为演奏该时代乐谱的指南。另外，著名音乐家在演奏中对装饰方法的记录，也被作为理解当时演奏的手段。有关乐器的配置，绘画和插图等图像，也是作为了解演奏的具有很高价值的资料。

进一步而言，最近的音乐图像学（musical iconography），

不仅再现了过去的演奏实况，而且提供了演奏是由什么样的人在怎样的场合下进行等有关演奏的广泛信息。这就不仅针对演奏，还可以说明人们对音乐的思考方式。

这种音乐图像学也可以运用在西洋以外的音乐演奏的研究。(为概观这一领域的研究，门新克 1989 的资料颇为方便。)尤其对没有留下乐谱的音乐样式，常常只能依靠雕刻和绘画来进行调查。例如：以研究古代中近东音乐而著名的汉斯·希克曼（Hans Hickmann），就是在仔细推敲埃及遗迹中的浮雕等大量美术作品后，把遥远的古代音乐整理并呈现在现代的我们面前。

另一方面，以观察现实演奏为特长的民族音乐学，多是以演奏研究为出发点的。只要录了音，能够反复放音，就可以降低速度而缜密地进行调查。依靠机器的话，即使人耳不可能听到的声音，也能辨别出其变化。还有一种运用方法，就是自学该音乐。这些，是最接近于帕货曼斯研究的，然而，我们不否认这种研究具有追求技术的倾向。至于提出了诸如：印度的拉卡是在怎样的演奏中实现的，怎样进行装饰，音乐的变奏允许到什么程度，或者，在三味线音乐中人声与乐器存在什么关系等诸多有意义的研究。这些研究，对于探讨不同演奏之间的共同点作出了贡献。但是，对于当时为什么进行那些演奏，或者，演奏是怎样地进行的，演奏时演奏者同仁的关系如何变化等问题，并没作出任何回答。这就有待于今后的探讨。

如上所述，历来的研究确实有很重要的意义。但是，这些研究中，与其说是叙述演奏本身，不如说更强调的是演奏结果的记述。换言之，与其说是掌握演奏这一活动，不如说是好比重视分析“冷冻”即一度静止的形态或分析泡过福尔马林的标本一样。解剖尸体的话，对肉体构造可以有一定程度的了解。

然而，对活人的肉体中时时刻刻产生的生理学的、病理学的、心理学的变化，从尸体上是了解不到的。

其中缺少什么呢？如果假设：演奏只是为了忠实地再现固定教科书（例如乐谱）而已，这样也许可以。然而，现实中的演奏并不只是如此。即使在乐谱占重要地位的文化中，演奏不可能还原教科书（没有被完全记写下来），而是必须一面诠释其中重要因素，一面表达出来。为了涵括这些音乐面向，在此，作为替代演奏的词汇，以帕货曼斯一词来表现。

第三节　帕货曼斯

首先，帕货曼斯是人类的行为。帕货曼斯之所以能实现，是由于人类占有某一空间，在一定时间中采取以音乐为目的的行动。占据空间的可以是音乐家集团和多位听众（观众），也可以是仅有一位音乐家，或者是为奉神而占有空间。

因为这是音乐的帕货曼斯，所以一般有开始也有结束。然而，开始不一定限于有明显的开头。即使在西洋音乐中，虽然在歌剧序曲中有明显的开始，但那只不过是引导进入戏剧的世界。不单是歌剧，就是在乐队演奏会中，在听众面前进行合音仪式的程序，也只能看作是乐曲开始前音乐家同仁、演奏家和听众之间交流的开始。进行演奏前置作业、准备乐器的调音、并规定乐器操作的就是雅乐的“取音”。即使不像雅乐，印度古典音乐的阿拉普或爪哇嘎姆兰的布库音乐中，也要制造仪式性的气氛，这些都不单单是为了调音目的而进行。同时也是预告即将展开帕货曼斯的一种人类行动样态，其结果不论是发出

乐音，还是无声的状态，都可以认为这种仪式本身完全表现了帕货曼斯的一部分。

帕货曼斯的结束方式也同样可以重新再认识。像拍手、喝采、谢礼、演奏者的进出致谢等大都是礼仪化的行动，当然，其过程也相当程度地表达了当时演奏者与观众之间特有的感动之情。不管怎样，这种结束方式的统一化，其结果无疑只是奉承而已。在个别文化中应有更多种类的结束方式。近世邦乐中，如三曲合奏结束全曲，是在最后一拨落弦时，以极端缓慢的尾音使余韵无穷；至于古典尺八本曲，则是终止吹奏时，下巴微微地像点头那样晃动，也还是重视余韵的处理。“能”的表演形式，其特征是开始和结束时，表演者在所谓的“架桥”的独特舞台部分中慢悠悠地行走一段很长的时间。

在开始和结束的时间段中所展开的是帕货曼斯的中枢部分。在此时间段中，有人认为要排除周围日常的声音，也有人认为这本身就是一种音乐，无需刻意排除，要顺其自然。因此，有的保持鸦雀无声的状态，有的则是尽情地吃东西、抽烟或愉快地聊天，还有的是听众适时加入喝采声等，以某种形式参与演奏。现在的钢琴演奏会，帕货曼斯期间听众都保持安静，而据钢琴家阿瑟·鲁宾斯坦（Arthur Rubinstein 1887～1982）之言，1904 年的法国听众似乎完全不同。一碰到曲中精彩处，又是喝采、又是批评，甚至在奏鸣曲的乐章和乐章之间鼓掌，让钢琴家谢礼，这种情况是很普遍的（鲁宾斯坦 1977：167）。

一般情况下，音乐一旦开始，帕货曼斯总归要结束的，所以，在许多文化的最初曲目中，经常列入祈求演奏顺利直至结束的曲目，就是这个理由。像在印度尼西亚那样，演奏者腰间佩刀，同样都是为了在帕货曼斯之时避邪。

万一演奏者在帕货曼斯中发生事故，多数的音乐活动均优

先考虑终止。这就证明了帕货曼斯不是人类的随意性行动。例如，在文乐中有所谓的“喝白开水”的环节。这是担任说唱的太夫在演奏期间，他的弟子跪坐舞台两侧，心中复诵与舞台上相同的说唱台词。万一师父发生意外，这位弟子便继续接下去，使演奏不致中断而能进行到结束。像三味线这种容易断弦的乐器，一般或是预备替换的三味线，或是一旦高音弦断了，也要继续弹奏其它的弦直到结束。小提琴协奏曲中独奏者的弦如果断了，便借用乐队首席的琴继续演奏，以免演奏中断。

避免音乐中断演奏的态度，虽然因与提供音乐的公司，存在一种以入场券交换音乐的合同关系，但是，不是仅此而已。这是因为帕货曼斯先有演奏意欲，才有“现在，请欣赏”的开始行为。立足于这一观点，只要帕货曼斯一开始，就是创造性的行为，即在特定的时间和空间里产生的具有一次性特征的行为。对此，在本讲义的广播中，爵士钢琴家山下洋辅氏所言极富于启发性。本来，山下少年回忆着斯蒂芬·福斯特（Stephen Foster 1826～1864）的《斯瓦尼河谷（故乡的亲人)》（图 7—1）的曲子，在琴上半弹半玩之间，摸索出新的音响，进行更富于创造性的帕货曼斯。其结果之一为图 7—2 所示。
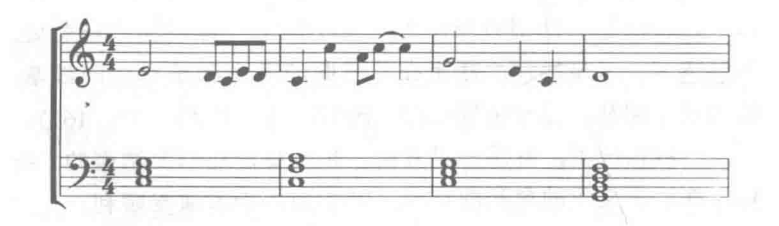


图 7—1　《斯瓦尼河谷》的基本形记谱：(金子敦子)

在这点上，不管按照乐谱或不按照乐谱所进行的帕货曼斯
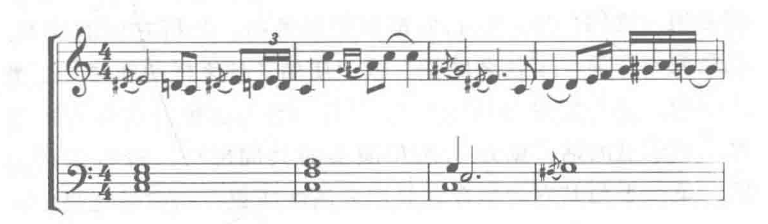


图 7—2 山下少年的《斯瓦尼河谷》

都一样。特别是有些学者认为在演奏中看谱，没有即兴也就没有了演奏的自由，这是错误的。因为有些音乐家虽放置着乐谱，却进行与乐谱相异的演奏，也有一些音乐家即使完全不看乐谱也总是演奏出与乐谱完全一样的音乐。另外，即使有纯粹的即兴演奏，一般而言，其演奏也具有一定的手法，如谱例7—3所示。刚开始演奏爵士乐时，山下洋辅氏记得他是以图7—4所示的和声法演奏爵士风格的。
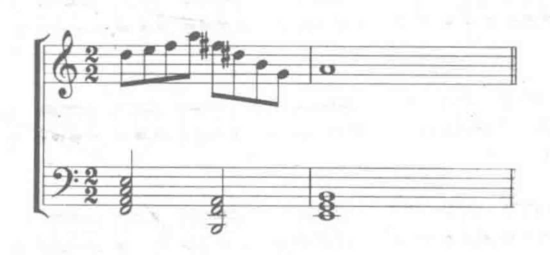


图 7—3 爵士化的和声进行之例

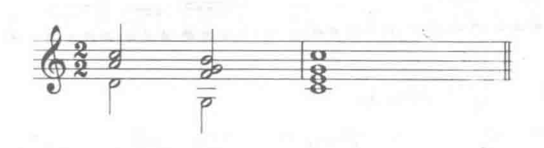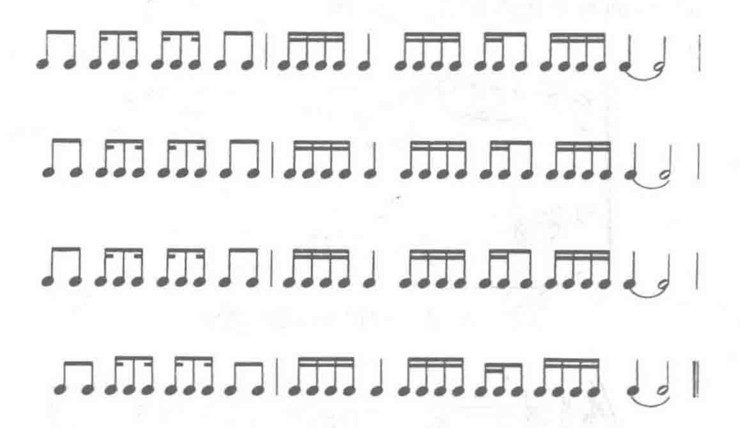


图 7—4 和声进行之例

即兴的也好，照规范性乐谱（参照第八章）的演奏也好，都必须一视同仁地认同它们都是帕货曼斯。分析它们的演奏，就是调查“演奏了什么曲子”或“使用了什么样的和弦”之类的问题，也不能算是研究帕货曼斯。因为这种分析所得的结果，有乐谱的话，则是乐谱和演奏的共同部分；没有乐谱的话，是由于与其它演奏存在共同的语法所致。研究帕货曼斯所必要的，莫过于是每一次的帕货曼斯保持其一次性，以达成一次性的“现在请欣赏”而作为动作的特征。

在多位演奏家的情况下，这种动作的特征与演奏家之间的互动关系相关。若从一位演奏家的角度来看，这是在时间的框架中应共事者的动作而调整自己的动作，或者说是以此来修正自己的动作。由于共事者也受到自己动作的影响，所以，一般而言都会有更上一层楼的“惯性”作用。图 7—5“俳句”是



左栏：鼓和钢琴合奏图

右栏：五、七、五、俳句的即兴之例（记谱：金子敦子）

图 7—5　山下洋辅《俳句》的概念图

为欣赏山下洋辅作品的补助手段。左栏中所记的是鼓和钢琴的符号，右栏表示五、七、五俳句的节奏是怎样实现的。

即使没有听众，帕货曼斯也可以成立。但是，帕货曼斯的特色是表现在许多场合中有观赏的听众。在印度音乐中，听众中间经常有“不演奏的专家”，这就使帕货曼斯在品质上更具独创性。例如，乐器间，演奏家作为表现手段而进行节奏周期的交错，没演奏的专家对其表示反应，如此一来，便对演奏家又提供了往更高水平进行帕货曼斯的惯性。在这点上，受乐谱约束力强的贝多芬交响曲演奏中，情形也相同。演奏家之所以“保持演奏心境”或“配合”，都是为了表现良好的帕货曼斯特征。

听众不仅观察帕货曼斯，实际上也从这种互致力关系中参与了帕货曼斯。成功的帕货曼斯，使演奏家和听众都获得融为一体的感觉，哪怕是一时性的，也都能持有“共同体”的意识。为了再一次尝试考察这种帕货曼斯的特征，有必要注意帕货曼斯内部活动的“现在请欣赏”的一次性，以及使之成立的音乐的“场”(参照第十二章)。

第八章
传　　承

第一节　第二次口头性

将音乐或语言从个人传达给个人，或是从集团传达给集团，并且是超越时空的传达方法中，有直接依靠口、手、耳的传达方法，还有一度曾转换成文字或乐谱等视觉性记号的方法。前者是“口头传承”，后者是“书写传承”。在英语中，口头性（口传性），亦即是使用口头的总称，叫作 orality（只是作为学术用语，尚未收录在一般辞典中）；书写性，亦即是书面上记载的总称，叫作 literacy。

这种口头性原本的形式是存在于人与人之间的传达，但近一个世纪以来，由于录音和通信新技术的陆续开发，渐渐地也涵括了人以外的形式。这就是沃尔特·翁格在其所谓的第二次口头性（ONG　1982：11）中，称口头性是未经记录、对超越空间性和时间性的人类进行传达的活动。第二次口头性对首先作出贡献的是电话、广播和录音（从圆筒到唱片）。不久，增加了磁带录音机、电视及录像机，新开发的类此先进装置强化

着第二次口头性。对中南美及非洲各国的音乐产业实态进行调查研究，撰写成论文《来自小民族的大音》的两位研究者，指出使这地区音乐的创造和传播起根本性变化的原因，是得力于盒式磁带的录音及其再生（沃利斯马尔姆　1984）。

第二次口头性在我们的周围也发挥很大的作用，这可由学习三味线、筝或是民谣者，渐渐减少其学习技艺的日数而渐倾向于依赖录音一事得以窥见。另外，过去因为大量发行乐谱而广为人知的美洲大众音乐，现在直接通过录音及录像等口头传承来发表其成果。

第二节　规范性乐谱和记述性乐谱

与口头性相对立，同时又可补充其不足的是乐谱。一般说来，由于乐谱是按着时间的推移把音乐变换成视觉性的记号，从广义上来说，是一种音乐的变形。

乐谱的历史极其古老。撇除尚不为人知的古代巴比伦王国及埃及的乐谱，早在公元前五百年左右，欧洲和亚洲就已有许多为人使用的乐谱。这些乐谱，无论是其外观，还是其所扮演的角色，都各有许多种类。所以有必要不受时空的限制来对它们进行整理。当然，本章将以传承的观点来分类。

第一种分类系根据美国音乐学者查尔斯·西格的观念。(charles seeger 1886～1979)〔SEEGER　1977（1958)〕。他发现，即使同样是书写的乐谱，也可分成两个种类，一种是规定演奏的规范性乐谱（prescriptive)，另一种是记录某种特定演奏的记

述性（descriptive）乐谱，并且力倡有必要关注这两种乐谱。

他所认为的规范性乐谱是以贝多芬的总谱为代表的西洋近代乐谱。但尽管同样是西洋音乐，若将时代稍向前推或稍延后，就渐渐发现乐谱对演奏的规定程度是不同的，决不是一对一的关系。图 8—1 是规范性和记述性两乐谱对比表现的例子。这是意大利巴洛克时代，1700 年出版的肯杰罗·柯瑞利（1653～1713）的《小提琴和固定低音的奏鸣曲》（作品 5 之 3）的第一乐章开头部分〔CORELLI　1979（1700）：22〕。作曲者本身意图以规范性乐谱记下，仅记下带有数字或记号的下段和倒数第二段而已。由于音数多的上数第二段，传说是何瑞利自己用小提琴演奏乐曲时留下的记录，因此具备记述性乐谱的特点。还有，最上面的一段，是巴洛克小提琴演奏者，若松夏美氏为这章讲义所作的即兴演奏记述谱。

即使以上两种记述谱的确是从下面的规范谱中衍生出来的，但这里所言的规范作法和 19 世纪的西洋规范谱差异极大。大到如果不了解意大利巴洛克演奏习惯的话，就会感到这两种乐谱似乎没有任何关系。但是，我们明白，尽管上述两种演奏记录是多么的复杂，又好像不吻合下面的规范谱，但它们都遵从调与拍子的规范谱规定，许多音是以规范谱的音作为骨架的。因此，柯瑞利所书写的乐谱应当视为规范性乐谱。再者，图 8—1 的最下段（固定低音）是以记号规定的应由古钢琴弹奏的音，具有多种演奏的可能。在这里所记下的（图 8—2），是有田千代子为本讲义而作的即兴演奏的记录。

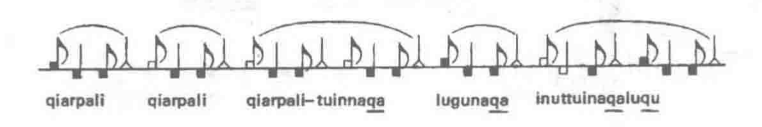
还有一种记述谱的例子，可以例举以某种方针记录演奏的采谱（transcription）。如上所述，图 8—1 的最上面一段是现代音乐家记载其所解释的柯瑞利规范谱的演奏。但无论记谱如何准确又详细，也不可能记下音乐的全貌。下述图 8—3 是加拿
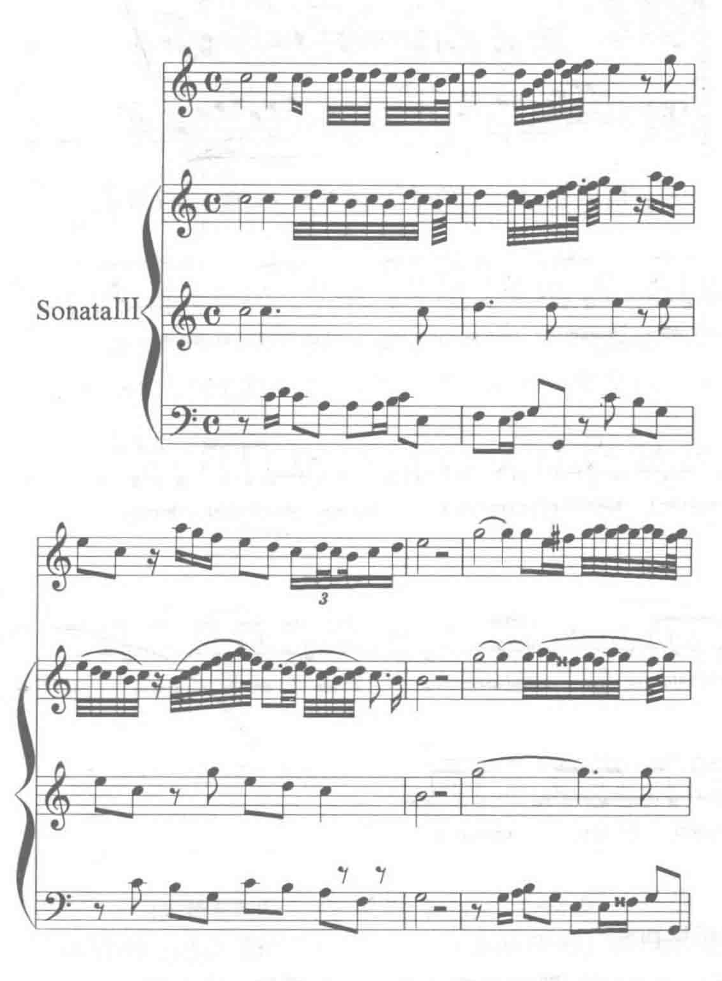
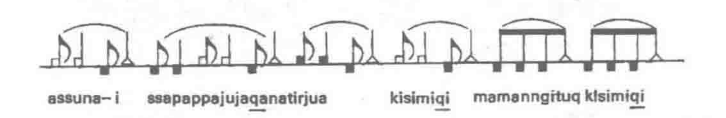


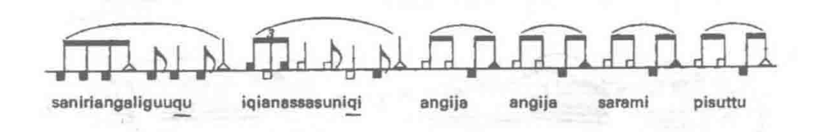
图 8—1　规范性的乐谱和装饰之例（最上段记谱：金子敦子）
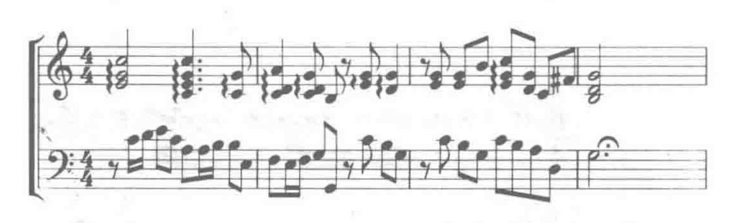


图 8—2　柯瑞利的固定低音演奏（记谱：金子敦子）







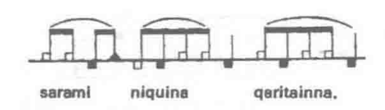


图 8—3　记述谱（爱斯基摩人的声音游戏）

大伊努伊特（爱斯基摩）声音游戏的记谱（博德雷 BEAUDRY 1986: no. 37）。四方形的音符是一边呼气一边歌唱的音，相对于此，三角形音符是一边吸气一边歌唱的音。黑与白不是区别

长短，而是表示有声和无声的区别。也就是说，白音符，是声带振动的有声发音，而黑音符则是表示不出声而仅用气息发音的无声状态。音符在横线的上面，表示高音域，在下面则表示低音域。再者，有时歌词下面有画线，虽然仍演奏该音缀，但该歌词不具语言的意义。

见惯了根据更复杂的方针来记谱的人，也许会认为这种乐谱是不完全的。但是，其记谱者尼考尔·博德雷和她的同仁蒙特利尔大学音乐记号学研究小组，为更准确表达爱斯基摩的音乐，提出了这个乐谱，以取代往昔她们尝试过的复杂的、正确的记谱。她们之所以会采取这种记谱法，是因为了解到对这种音乐，用最初精心记述的音高是没有意义的（即不仅是绝对的音高、歌唱时音程上也有很大的自由），甚至只要有高音域和低音域的音之间的区别就足够了，相对于此，吸气、呼气的区别和有声无声的区别才是不可欠缺的，这是考虑、衡量了各种音乐的参与性所举的记述性谱例。

第三节　乐谱的形态

与规范性、记述性的区别无关，乐谱所要指示的大致有如下几个方面。首先，在音高方面，有绝对和相对的音高。音高相对性关系中的音程和相对性长度的音值也是出现最频繁的方面。其它也有指示音量及其变化，或者音色、速度变化等方面。西洋较多见的是表示动机或和声的乐谱，而表示乐器演奏法的乐谱，则无论是亚洲或欧洲都较常见。

由于许多场合是由这些方面中的几个因素组合并指示出来

的，因此在进行乐谱分类时，仅着眼于一个一个的指示面是不太准确的。在这里，拟按形态方面的特征分为以下几种：

1. 像声词类

图 8—4 是义太夫节中常常使用的旋律形“索那艾”（用在场面开始时）的五线谱化旋律形。一般而言，在包含义太夫节的三味线音乐中，运用口头三味线的方法。各种音缀（cing 或 ting 等）就是此例。例如，te 或 ting（te 的长音）弹第三弦（最高弦）的空弦（从上往下弹），与此相对应，ci 或 cing 回应所有按住第三根弦的按弦处（“ヅボ”）。这样一来，也许会感到识别音高的不便，但对三味线音乐而言，即使是相同高度的音，弹奏第几弦，还有用何种弹法弹出音响（一般说来，有普通弹、捞拨、左手弹，等等）都有一定规定，为区别这点，口头三味线给予我们很多启发。亦即是三味线音乐中不仅音高，而且在音色方面也持有参与性。口头三味线如果用乐谱书写的话，那么它就是像声词类。



图 8—4　义太夫节的“索那艾”

2. 文字、数字类

使用文字或数字来记录音高或音值的乐谱在世界上很多。图 8—5 虽然是为了和图 8—4 相比较而忽视音值以改写的乐谱，但是任何一种都属于文字、数字类。首先，根据平假名的是从 18 世纪开始便使用于义太夫节的指法谱。使用阿拉伯数字的小十郎谱主要是长呗使用的记谱法，1、2、3 个别相对应的是“do、re、mi”。汉语数字和阿拉伯数字混合的家庭式谱主要是使用于地歌中的指法谱，“イ一、一、1”相对应的是一

弦、二弦、三弦的空弦，数字越大，就越往高音域移。

（地歌家庭式）	（長唄小十郎譜）	（義太夫節いろは譜）
イ一	7	は
1	7·	い
イ一	7	は
1	7·	い
一	3	ろ
一	3	ろ
		……
（一……）	（3……）	（ろ……）
イ二	1	へ
イ一	7	は
イ四	2	り
イ五	3	ョン
イ四	2	り
イ五一	3 3	ョろ

图 8—5　索那艾的记谱法比较



图 8—6　真言宗声明：云何呗的乐谱

3. 图形类

这是像格里哥利圣歌那样，将声音的时间性运动表现在图形上的乐谱。使用电子工学手段进行的机械性记谱也多属于这一类。然而，在这里我想举日本佛教的乐谱为例。图 8—6 是真言宗声明中的一例，图 8—7 是泽田笃子将它五线谱化的乐
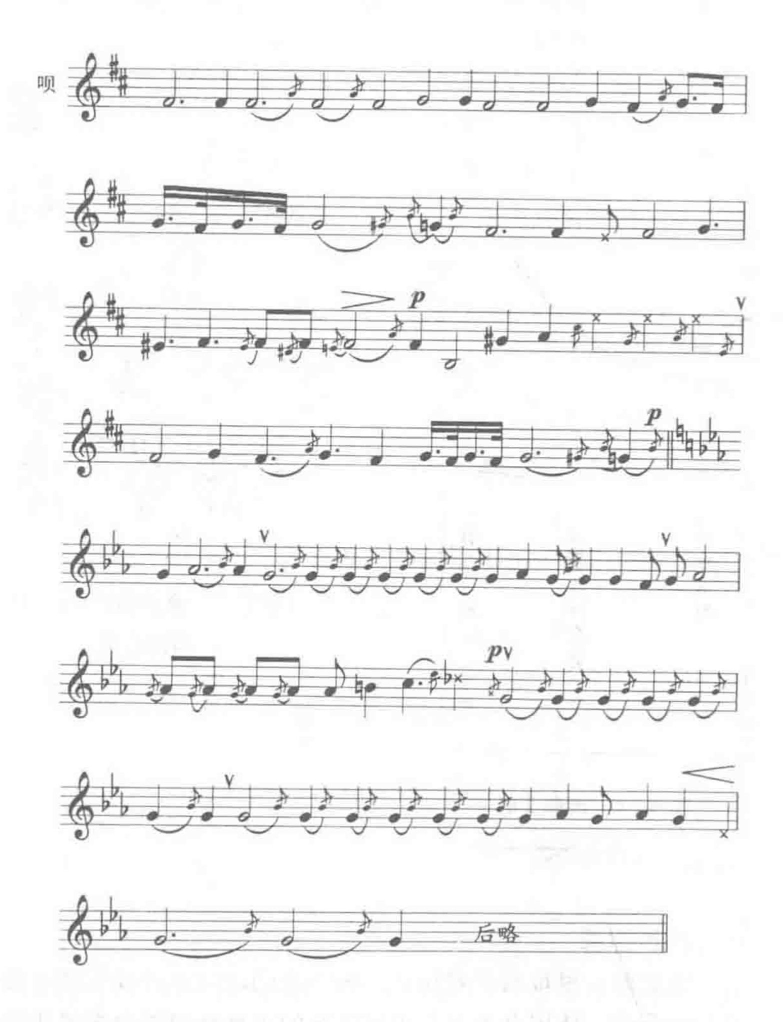


图 8—7 云何呗的五线谱（译谱：泽田笃子）

谱（平野 1974：31），试比较一下两者的话，将会同意前者的图形涵括着多么大的意义。从学会乐谱后而歌唱的立场看，不

用说前者较容易使用（参照第六章《人声与身体》的第三节）。

4. 术语类

如果能好好地记住图8—6的旋律，那么，即使装饰性图形不一个一个地写出来，仅列举其名称来也就可以了。像这样，只用术语来记写旋律形及和声的种类等，也可视为是一种乐谱。图8—4所举的义太夫节的旋律形的情形亦然，对专家而言，不用图8—5“いろは”的记谱法，一般记成“索那艾”。

5. 混合种

现实中所使用的乐谱，与其说是属于这四种的任何一种，倒不如说是两种以上的混合。例如，声明使用文字、图形和术语，图8—1的柯瑞利，一般说来，是在图形性五线谱中，综合了来自术语的联想记号和从数字来的和声指示。

第四节　口头三味线、身体性及口头性

在时间的流动过程中产生的音乐，转变为无时间性的记号形式，这种形式便是乐谱。那么，图8—4的口头三味线，又是如何亦步亦趋按原演奏来表演的呢？按一般的音乐来看，由于它不使用乐器，不能视为音乐的变形。然而，在时间的经过点上由于和音乐一致，也不能当作是无时间性的乐谱。因此，可以发挥口头性和乐谱的中间领域。属于这领域中的乐谱，至少发挥下面两种重要的作用。第一，像代表口头三味线声音的乐器替代物，按日本传统的说法，称为唱歌。最近，为与学校唱歌区别，又称之为口头唱歌（くようか）。在日本，自雅

乐以来的各种艺能活用了这一方法，不仅成为乐谱的替代物并帮助记谱，也为了取代乐器而仅学习乐器的歌唱，所以音乐家常使用这种方法来说明音乐的具体性（具体例子参照 TOKUMARU；YAMAGUTZ 1986）。

属于这一领域的乐谱还有一种作用，就是在指挥法或手记号（卡伊洛奈米）中可以看到身体的运用。指挥行为（例如，实际中的乐队指挥）一方面是音乐的一种变形，一方面明示音乐的构造，帮助传承。

类此中间领域的乐谱，和乐谱一样，在音乐传承中起过很大的作用，今后也仍将发挥作用。然而记谱方法若是能够做到精密的话，也许也就没必要通过口头传承了。不过看来不致如此。的确，如果音乐传承的目的，只在将某一种类的演奏固定化，并视其为“正统性”的演奏来传承的话，就需要尽可能准确地书写乐谱，把正统性的录音书写下来。然而，在许多传统中，所谓传承并不是把固定的传统继承下来。其目的是认定音乐样式中自发性的变形，并给予积极的评价。这样，最重要的是，在自己一边创造变形，一边训练自己成为可以传承的身体。乐谱和录音只不过是这个形成过程的助力而已。

这种情况，也适用于规范性较强的长呗。尽管长呗乐谱完备，可称为是规范谱，而且广为使用，但观其人声的声部，可以发现赋予传承者相当自由的成分。图 8—8 是长呗之例，将“吾妻八景”的开始部分五线谱化。该谱是根据歌唱家吉住慈恭（以前名字是吉住小三郎）和三味线的稀音家净观（以前名字是稀音家六四郎）这两人的演奏为基础的小十郎谱（吉住 1965：1）。如果听过实际的演奏，便会发现即使三味线的声部（若去掉第二小节的挑弦音，使音量变小）部分相同，人声的声部却可以有相当的变化。这不能只归因于流派不同所致，即
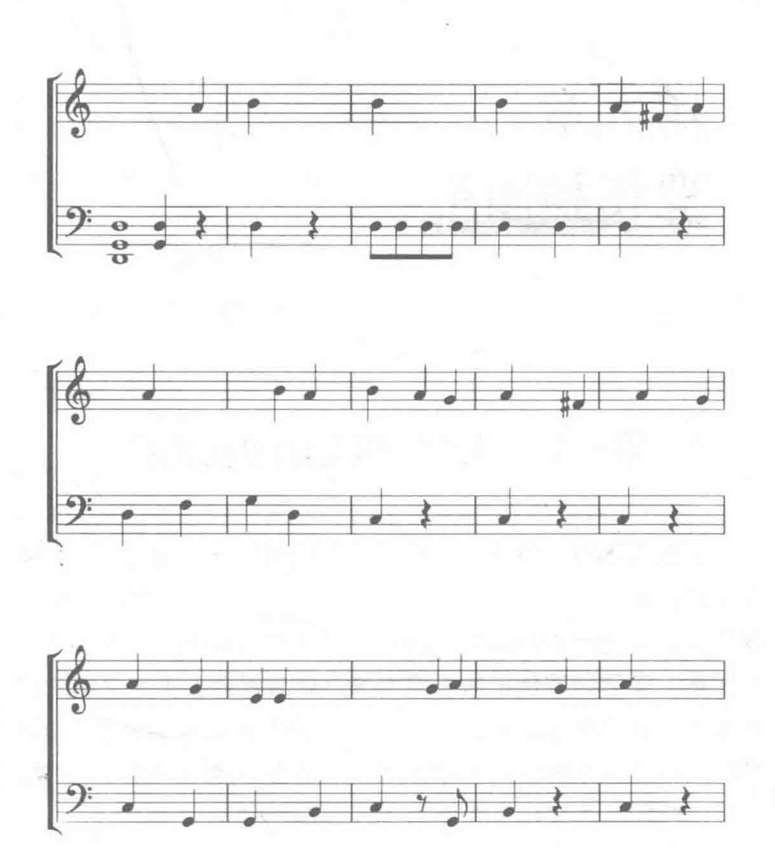


图 8—8　长呗《吾妻八景》(整理：德丸吉彦)

使在同一流派中，同一个人的演奏中也有可能发生变化。

由于传统的传承，赋予如此强大的可塑性，所以人类的身体为传承工作所发挥的作用，已经引起人们注意。当然，除了日本艺能，留存在世界各地、以人类为中心的口头传承，之所以再度为人重视，就是这个原因。

第九章 变化和固定

第一节 变化和固定的相互关系

正如人类历史所证明的那样，人类社会是变化的。同样，音乐史也在发生变化。过去，很多西洋学者认为，西洋音乐中有历史的变化，而其它文化的音乐中却没有历史的变化。其思想背景，渗透着进化论的思维方法，认为保存着丰富乐谱的西洋显示了最进步的阶段，而其它文化被置于此前的各个阶段。然而，这已经成为公认的错误了。尽管某种文化不存在乐谱，音乐也照样发生变化（参照第十五章）。

再者，认为愈有变化的音乐愈优秀，会误导人类与音乐的关系，这点不可忽视。的确，在任何文化中都可以摸索出音乐变化的道路。然而，变化的程度或速度是各种各样的。究竟为什么会这样呢？因为某一文化定型后，不让它有太大的变化而强烈保持原样的程度，以及使其更进一步变化的程度，都由于时代不同而有所不同。或者说，这两种倾向在什么时代都有，哪一方面更具优势，是和时间同时变化的，这样讲较为准确。

亦即是强调“变化”，或强调不变化的“固定”状态，都随着文化形态和时代的潮流而有所不同。不仅如此，观看任何音乐形式，并把它仅仅放在变化的或是固定的哪一方，都不会令人满意。应当同时看此两方的互动关系。

追溯西洋音乐的历史，就会发现，音乐实践者常以“新的”音乐一词修饰其原有音乐。广为人知的例子，像14世纪初出现的两种名称，阿尔斯·安弟克阿（ars antiqua“古艺术”）和阿尔斯·诺瓦（ars mova“新艺术”）的区别那样，强调自己正要完成的工作是崭新的。亦即是我们自己将所反对的音乐，视为新旧之物而明确划分界线。

即便是现代，西洋年轻的作曲家或演奏家，也有主张自己如何与前一时代或与自己的老师不同。所谓的“师傅的复制品”一语，对他们而言，仿佛是否定了他们自身的价值。然而，如果以同样说辞称誉日本传统音乐的人，大抵是褒奖之意，通常，对方还会谦称说“还没有达到那种境界呢!”

现实情况是怎么回事呢，其实这两者之间是没有太大差别的。像西洋的风格，其实不见得其所主张的那样有很大变化，反之，像日本的风格，也未必如其所主张的那样有强烈的固定倾向。

假设有两种音乐样式称之为A和B。B把自己的样式称为“新音乐”，而把A样式称为“旧音乐”以作区别。对当事者来说，这两者有极大差异。然而，如果稍微远离时代、地域的视点来观察，就会发现它们的根基有着共同点。这个共同点可以看作是固定的部分。可以说，大家都立足于同一基础，却没注意到这点，而只能意识到彼此之间的差异而已。有趣的是，差异越大，就越是连比较都无法进行。

第二节　变化的类型

文化的变化一般称为“文化变动”。其中，有些情况未受到其它文化要素影响，而是该文化本身自发性地发生变化。然而，更多的是来自其它文化的影响并成为促使该文化变动的动机。这种“外在要素，特别是以民族间的直接接触为起因的一种文化变动形态”，亦即是“两种或者两种以上的自律性文化体系相互持续接触而产生的文化变动”，叫作“文化触变”（acculturation 滨口 1988：784）。这一英语词汇也被翻译成“文化变容”。最近，各地的传统音乐和西洋音乐之间的接触增多，因而形成了音乐学，特别是民族音乐学重要的研究领域（例如 NETTL 1885）。当然，像朝鲜半岛和日本列岛、格鲁曼民族和斯拉夫民族等的文化触变在地球上所有的地方频繁地发生。

然而，在“变化和固定”的状态之下看待音乐，与其区分为自发性的变化和文化触变，不如先看该音乐发生了什么变化更为有用。在此观点上有着重要贡献的是布拉金。他主张，将音乐的变化，不仅仅作为音乐现象来观察其构造性特征，而是将其视为人类意识性的行为，放入文化、社会的框架中来进行思考。

他将他的观点作如下说明：“为彻底掌握音乐变化，有必要区别音乐体系中的革新和体系自身的变化。为正确区别它们，必须探求变化过程中各种各样的音乐形态以及产生这种结果的背景，另外，也要注意参与音乐的人们所感受的事物和一起做的事。所谓音乐变化，不可能产生于社会的真空状态中。”

(BLACKING 1977：19)，布拉金立足于这一观点，并把有关音乐的变化分为以下七种类型（BLACKING 1977：19～21)。在每一种的后面括弧中加入的部分，是我设想的例子。

1. 用耳朵能够感受到的演奏规范的变化，演奏家和听众也都承认其变化（如新音乐风格的诞生)。

2. 在用耳朵能够感受到的演奏规范变化中，演奏家或听众不把它看作是变化，但外部的人认为是重要的（随着时代而发生的速度变化)。

3. 在乐器等发音装置的技术性发展上，音乐性没有发生本质变化的（如为改变法国号的音高，相对于把手插入管中，而只装上能改变管长的装置。或如不使用传统的古筝“按弦”技法来改变音高，而代之以增加弦数，如二十弦)。

4. 仅有演奏技法的变化，而演奏结果听不出来（如用大拇指按大提琴弦的奏法)。

5. 演奏技法不变，即使用耳朵也听不出的，仅仅是对现存音乐的思考方法（概念）起变化（在乐谱解释的变化中，由于个性，或是由于音乐学的内涵所引起的差异)。

6. 社会性机能产生变化，而演奏技法和风格不变（如肖邦练习曲之一，通常称为《告别曲》，具有与离别场面相关联的机能。贝多芬的《第九交响曲》成为年终活动的标志等，这些都不是作曲家的本意)。

7. 创作音乐的过程中有变化（表现集团的即兴和偶然性)。

以上类型，在对音乐的变化和固定考察之际，提供了重要的模式。作为分类虽不完整，但可作为必须注意的例子。在这里，并不再赘述，而是在具体考察邦乐的过程中，会对这些类型有所涉及。

第三节　邦乐中的变化和固定

一般认为，邦乐的变化是比较少的。然而，在广播教材中录制的两首筝曲，也就是《六段之调》（江户时期的八桥检校所奏）和《千鸟之曲》（幕府末期的吉泽检校所奏），试比较一下，便知道它们的音高组织有很大不同。这是相当于布拉金所整理的类型中的第二个例子。在局外人看来，其音高的组织化（例如筝的调弦）有着重要的差异。但是，《千鸟之曲》之所以作为古典音乐的曲目，而能确保与其它曲目一样的地位，是因为在弹筝的软件方面，存在许多共同点。

明治时代的邦乐并不是一受到西洋音乐的影响，就立即发生变化。明治时代的邦乐，名人辈出，演奏水平提高，最后形成“江户时代”的音乐（平野、德丸 1986）。邦乐真正开始受到西洋音乐影响的，是在进入大正时代以后的事。在此之前，邦乐的关系者通晓洋乐。而且，如果从传播学说的观点来看的话，洋乐已进行了传播。然而，由于邦乐没有发生变动，可以说不存在文化触变。为发生文化触变，邦乐的关系者必须下决心使用洋乐的要素。这种决心的具体化，是广为人知的、从 1920 年到 1930 年所进行的“新日本音乐运动”。这个运动是以地歌、筝曲的宫城道雄（1894～1956）、尺八的中尾都山（1867～1957）、长呗的杵屋佐吉（1884～1945）为代表的音乐家，他们得到专攻西洋音乐的日本音乐家的帮助，并尝试着改变日本音乐的风格。这种改变，都是从专门的古典体裁中自发产生的（即体系中的变化），变化的中心是接触当时日本人所

知晓的西洋音乐后而产生的音乐。

在这里仅仅含糊地概称为“西洋音乐”是不够的。有必要思考的是，什么样的音乐样式为人所知、什么样的特征才被认定是西洋的等问题。首先，这里的西洋音乐，不包括巴洛克时代以前的和20世纪的音乐，而是只限于18、19世纪都市的西洋音乐。它显示了当时的人们如何理解西洋音乐。在阐述邦乐变化的性质之前，试将邦乐人受西洋音乐的影响而发生变化的音乐性方面整理如下。

1. 作为音高离散量（即形成像音阶那样的阶段状）而重新思考。例如，在保持尺八音色的同时，为了赋予确定的音高而设计类似单簧管的带键乐器（奥克拉沃洛）——附带说明一下，这种乐器并不太广为应用。

2. 音高性质的均一化。例如，三味线由于有了“萨瓦利”（响弦），根据按指处不同，音色便有了差异。然而，为减少这种差异，杵屋佐吉设计了不带“萨瓦利”的三味线，并且自己演奏该乐器。奥克拉沃洛的想法也如此。

3. 避免使用传统的旋律形。例如，样式中固有的旋律，在许多曲子中使用，为避免这样，每首曲子都加入了独自的旋律。宫城道雄的“春之海”便是其中一例。

4. 扩大音域（特别是低音部分）。三味线、尺八、筝等音乐，由于集中在比较高的音域，即使扩大编制，也不能期待音域变宽。为了扩大音域，制作了弦数较多的筝，或者是制作低音域的大型乐器，用以解决这个问题。杵屋佐吉大型三味线的制作，以及宫城八十弦筝的试制，都属此例。从这种尝试中制作出来的乐器，至今被定型的是十七弦筝。

5. 增大音量。为此，尝试大型合奏，依靠电气制作了具备增幅装置的邦乐器。另外，为了坐在椅子上演奏，设置了安

放筝的架子（立奏台）。到了“新日本音乐”时代之后，乐器装上反响板以增大音量的设计，已成为普遍现象。

6. 进行新的编配合奏。突破三味线、筝、尺八（或胡弓）等传统性合奏形态的框架，增加雅乐乐器或西洋乐器。宫城的“越天乐变奏曲”中，雅乐乐器是必要的。

7. 借用西洋音乐的形式。运用了协奏曲、清唱剧（大合唱）、变奏曲、幻想曲、音乐会练习曲等音乐形式。较为有名的是，中能岛欣一（1904～1984）的三弦协奏曲《漂白幻想曲》。宫城的《樱花变奏曲》和《越天乐变奏曲》等。

8. 尝试引进功能和声法。日本传统音乐存在同时组合许多音的现象（多线性）。这种情况的和声，是线的组合的结果。与此相对，功能和声法把全部的音列入主和弦、下属和弦、属和弦的框架之中。由于邦乐者对和弦有兴趣，不仅弹奏和弦，也出现了作为音乐创作方法、包含有大小调交替和分解和声的筝独奏曲。在这里使用的和声法，即使是在20世纪初也是极其旧式、简单的。

9. 认为作品能用乐谱固定下来。这在新作品刚产生、开始欣赏的情况中，也许和传统的思维并没有差别。这正好与布拉金整理的第二种相吻合。然而，即使反复演奏几次，其中又没有什么不同，实际上也有了重大的变化。基本上依存于口头传承的邦乐，结果却加进了很多变化，就是基于这种想法的。

第四节　强化变化、固定的制度

以上整理的九种思考方法，越过新日本音乐，直至在第二

次世界大战后出现的现代邦乐中才得以继承。很清楚，为了使“现代邦乐”再次产生变化，新日本音乐的变化是不可欠缺的。这是因为新日本音乐不限于所谓音乐样式中的音响变化水准，“肯定变化”的姿势，或者在传统音乐中获得自由的所谓姿势的水准，对现代邦乐也有影响。

在现代邦乐中，已尽量避开使用功能和声法，而在传统的邦乐中加入通用技巧的构成要素。胜村仁子把代表这种倾向的中能岛欣一和杵屋正邦（1914 年生）的工作称为“自发性的改变”，并将其特征定义如下：“他们两人代表的变容样式特征，在于和西洋音乐保持一定的距离。没有直接采用西洋音乐的音乐语法，而是停留在传统音乐的框架中，在按照非传统的思维方式来改编传统的音乐语法的行为中，投下了西洋音乐的影子”（胜村 1989：165）。

考察邦乐变化之际不可忘记的是，正如布拉金指出的音乐水准以外的方面。20 世纪 20 年代这种变化在日本产生的背景中，有前述的与西洋音乐的接触。然而，为了从接触中产生文化触变，人们有必要选择现实中西洋音乐所具备的（或者是被认为具备的）社会性特征。其中，包含了学校制度、乐谱的使用、社会上无可非议的歌词，或者对无歌词音乐的重视，等等。

邦乐世界在经历音响水准变化（文化触变）的同时，或者，在此之前，已经作好在这种制度方面的万全准备。教学制度开始整备，教学用的作品也由各流派所创作。乐谱的整备是令人刮目相看的。不仅是筝与地歌，在长呗方面也发表了费尽心思的记谱法。从此这些乐谱的印刷盛行起来，今天仍被广为使用。尺八的都山流特别重视教习制度。

明治以来如果这种制度没有发展的话，不仅新日本音乐，

连传统部分的邦乐，能否传承至今也是可疑的。因为这些制度不仅产生了专家，也产生了大量的业余爱好者。而且，在这些集团中保存了旧的样式，也保存了新日本音乐的样式，从而，提供了尝试产生更进一步的新样式的基础。

这样考虑的话，就会知道，邦乐的变化，不能够脱离与古典相通的固定部分（特别是乐器的软件）以及其支撑的制度。

第十章
个人和集团

第一节 个人和集团的互补关系

集团的音乐活动是民族音乐学的重要对象。因此，正如第十二章“音乐的场”常常出现的问题那样，可以说，在许多研究中，对“场”中集团的音乐活动比起“场”中的个人来说，有着更详尽的记述。

的确，音乐能完美地表达集团的意识，甚至能增大、巩固集团的意识。第二次世界大战期间，无论哪里都或多或少限制敌对国音乐的演奏，而加强本国音乐的流传。在使用音乐活动来为具有政治意义的集团达到其目的这一点上，德国和意大利似乎实行得很彻底（关于德国的资料集是 HEISTER，KIEIN 1984；有关意大利的资料集则是 SACHS 1987)，美国当然也限制了敌对国的音乐。

日本方面如何呢？将美国和英国的音乐视为是“敌对性音乐”。而且，效仿德国，也限制犹太人作曲家的音乐。不仅如此，还检阅了传统音乐、文乐的三味线弹奏。战时创作了新作

品的已故的野泽松之辅（笔名西亭），曾经对我说过文乐公演之际，为了分别应付来自陆军部和海军部双方的抱怨，饱尝措词之苦。这件事，又令人想起了战后占领军迅速禁演《忠臣藏》一事。音乐常常与人的心情相对应，这一点无论在哪一种场合都应引起注意。

换言之，实行这种限制的背景，是因为这样的立场，即某些音乐样式或音乐作品是在特定的民族、集团中作为固有的东西而存在。发生战争时，为了统一集团的内部，有必要让其成员（如国民）意识与集团保持同一性，使用音乐也是为了这个目的。在学校间的体育竞赛中，演唱校歌、学生歌，也是基于同样的原因。另外，在一个城市中，相邻的两个以上的集团竞赛的时候，音乐多具有作为集团记号的机能。这样还能强化着各种音乐的传承。正如在美国的大城市，居住着黑人、波多黎各血统、日本血统这些具有不同文化背景的几个集团，由此环境，集团开始意识到自己的独特性，结果，产生了强化音乐传承的倾向。

但是，如果单单从集团的观点看待音乐的话，就会忽视评价人类和音乐关系的重要部分。尽管音乐在集团中有着深远的意义，但是对各种音乐有所反应，了解它，评判它，毕竟都是因为个人的缘故。各自保持独自的历史，又生活在独自环境中的个人，决不仅仅反应出集团的统一性，音乐方面亦然。正是因为个人对音乐的兴趣和见解不同，所以音乐才能超越地域、时代而为人欣赏。如果日本人只听日本的传统音乐，据此而确立对集团同一性的认同的话，那么，亚洲大陆传来的雅乐、西洋社会传来的音乐，在日本应该是找不到爱好者的。另外，当今的西洋社会，在演奏、研究亚洲或美国音乐的背景中，和大多数的本国人不同，也是因为存在着对这些音乐着迷或者说是

对这种音乐有兴趣的个人。在美国的城市中，也有的欧洲人想加入日本血统的音乐集团。

第二节　帕货曼斯中的个人和集团

为进一步具体考察个人和集团的复杂关系，试探讨一下音乐演奏的理想状态。提出计量音乐学的阿伦·罗马克斯（参照第六章《人声与身体》）在其调查项目中，有声乐群的社会性组织一项。对此他分为如下9种（LOMAX　1976：86～87，录音也收录在同样的文献中）。

1. 独唱。

2. 独唱的交替。

3. 齐唱（集团齐声歌唱同样的旋律）。

4. 不一致（虽由众人一起歌唱，但每个人七零八落地各自唱着自己的旋律）。

5. 领导者和集团之间单纯的交替（任何一方歌唱结束后，下一位接下去唱，因为没有发生重叠现象，所以归为“单纯”之类）。

6. 集团和集团之间单纯的交替（在这里，以集团和集团之间的相互交替来代替领导者和集团之间的相互交替，交替时不发生重叠现象）。

7. 领导者和集团间的交替中，前面的旋律还未结束时与接下去的开始旋律保持“重叠”。

8. 集团和集团间的交替，保持“重叠”。

9. 有机的组合。许多旋律像纺织品那样地互相结合。

仅从这样的分类看，我们知道，实际上人类明白自己和他人之间存有多样的关系。第四种中，像七零八落地歌唱的亚马孙喜巴洛人，维持着狩猎的习惯，据说他们的社会具有强烈的个人主义性质。然而，从集合众人一起歌唱这一点上看，他人的存在是必要的。另外，第三种的齐唱，美洲大陆的印第安或大洋洲等，社会上常认为没有强有力的领导者。但是，德国常常举行的祭典中，广为人知的是他们为了强有力的领导者而让数万人齐声歌唱。

以上的分类只不过是整理了关于演奏的个人和集团的多种关系，这些类型与其所歌唱的社会类型保持什么关系，是十分有趣的问题。“农耕民族音乐是温和的”，“狩猎民族淘汰节奏”等等，这样一说明，便能理解。然而，为作出此说明，应有极为慎重的程序。研究音乐和社会相互关系的现代代表罗马克斯，调查了生活方式和演奏形式的相互关系。首先，将生活方式分为如下八种。

1.C——采集（主要依靠采集食物）。

2.G——狩猎或者捕鱼、或兼营。

3.IP——单纯耕作而没有畜产品。

4.CA——单纯耕作又有畜产品，但是不与欧洲人接触。

5.F——园艺和渔业（林业、畜产和海洋渔业）。

6.PA——耕作。

7.PC——完全游牧（最少70%是依靠家畜业）。

8.IR——灌溉农业。

图10—1（LOMAX 1968：157）显示了音乐划分为开头的齐唱（第3种）和单纯的交替（第5种和第6种）及其有机的组合（第9种）等。反映了在第几种生活中占有多少比例的现象。

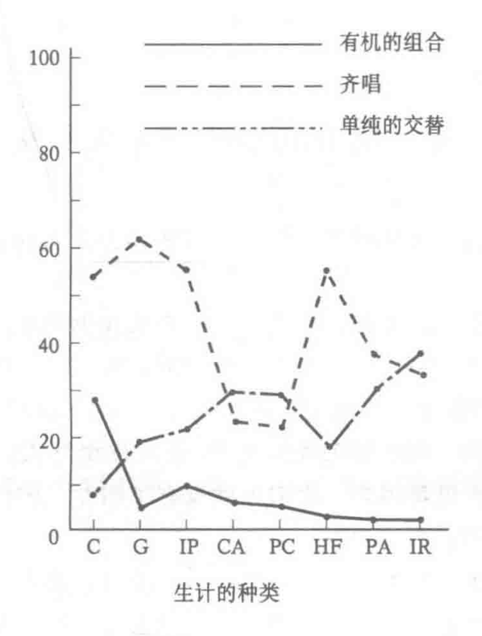


图 10—1 罗马克斯歌唱与生计的相互关系

齐唱与第 2 种“狩猎或者捕鱼、或兼营”、第 3 种“单纯耕作而没有畜产品”、第 5 种“园艺和渔业（林业、畜产和海洋渔业)”具有很密切的关系。单纯的交替在第 8 种的灌溉农业中以及有机的组合在第 1 种的采集中，都显示了各自的最高值。

然而，图中的这些音乐上的特征，不仅显示了量的差异，还显示了何种生产方式具有这些特征。有机的组合在采集中较多见，从而便断定这是由于采集社会的特征，这样很容易忽视其它类型的社会。打个比方，这与忽视少数派的个人而仅注意集团的多数派是相同的。在这里，简单地加以概括也是危险的。

第三节 音乐传承中的个人和集团

人们自己一个人演奏音乐，仅仅是因为个人的要素而成立的吗?

试想一下，没有任何听众时，一个人在书房静静弹奏中国古琴的情形吧。例如，《阳关三叠》这首曲子，是以如下这首王维的诗为基础的。“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”故人是指友人。这是一首别离的歌。意思是因为一出阳关就没有了朋友，因此，奉劝老朋友再喝一杯离别的酒吧。

弹这首曲子的人，大概心里意识着没有其他人存在吧，因此，决不是一个人。这个所谓其他人的概念，如果把神和佛或者是像神马那特那样的魂灵包括在内的话，则即使只有看到一人演奏，实际情形也大抵并非如此。可以说，通过其他人，演奏者保持着和集团的关系。

和集团的关系，不仅限于意识的领域。因为音乐的传承也在集团中与个人有关系。《阳关三叠》如果没有集团就不能传承下来。比如，即使是最早弹奏这首曲子的人（或者是创作者），也不会是无中生有的。这是因为即使是根据创作者自己个性的具有独创性的创作，也应该是深刻地渗透着在此之前的音乐样式的。

在这点上，传承时使用乐谱或使用口头传承之区别不具太大意义。不管是乐谱传承还是口头传承，各自都存在着样式的固定部分和能够促使它变化的部分。

当然，即兴也受音乐样式的约束。换言之，即兴是在集团中形成的，在集团认可的音乐样式中进行。其中当然存在来自个人创意和环境（演奏机会等）的新部分。然而，即使在特定的音乐样式中进行的，也有可能在这基础上归纳出一定的原理。例如，研究中非共和国居住民族的一种巴亚音乐，法国的文森特·德胡（Vincent Dehoux）对散扎的即兴演奏作了记录（DEHOUX　1987）。散扎是用左右拇指弹奏金属板的体鸣乐器。如图10—2所示，左右各有六块板，总计十二块。虽然作为音高只能使用这些，但现实的即兴演奏中产生了极为复杂的音响。这从以下的乐谱（图10—2，10—3，10—4，10—5 DEHOUX　1987:124～127）可以得知，这是由于一方面变化左手和右手的音长短关系，另一方面变换节奏型而获得的。然而，无论个人的即兴性程度有多高，也决不会完全没有得益于巴亚人的创作及传承下来的音乐样式的。
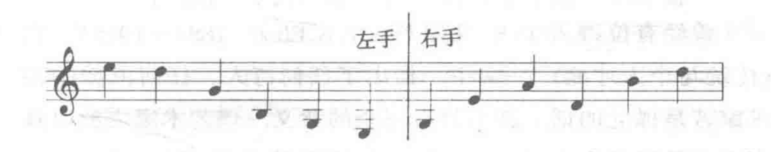


图10—2　散扎的音列（线的左侧：左手；线的右侧：右手）
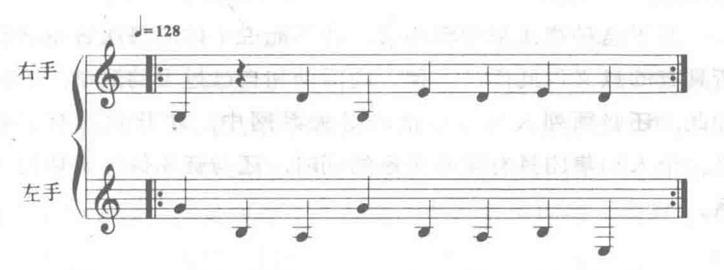


图10—3　散扎的即兴之一（上段：右手，下段：左手）
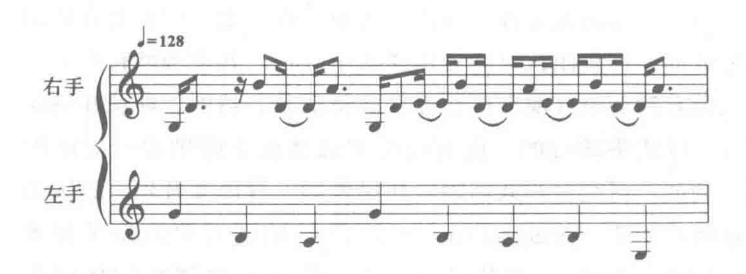


图 10—4　散扎的即兴之二（上段：右手，下段：左手）
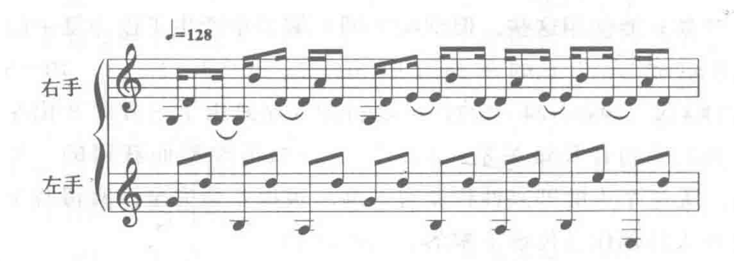


图 10—5　散扎的即兴之三（上段：右手，下段：左手）

曾经有位诗人 T·S·艾略特（T.S.Eliot　1884～1965），在《传统与个人才能》一文中，指出了任何诗人、任何流派的艺术家若是孤立的话，就不具有完全的意义，该艺术家之所以具有意义是因为和过去的艺术家有着互动关系〔ELIOT　1950（1919）：49～50〕。

基于这种想法来考察的话，就不能说个体的每次音乐活动所具有的意义仅此而已。他人的活动和自己过去的活动，不仅如此，还必须列入与今后活动等关系网中，才开始具有了意义。个人和集团具有互补关系的同时，还与音乐保持密切的关系。

第十一章
音乐的概念化

第一节 音乐中的表象

音响隐蓄着列入所有音乐范畴的可能性，但实际上为了成为音乐而被人们认知，还必须具备一定条件。这个条件随着不同文化、不同时代而变化。正如在第一章所提到的阿米奥特和中国人在音乐观上的分歧一样，许多为某集团所认定的音乐，对别的集团的人来说却不具意义，类此，因文化不同所产生的不同音乐概念，自梅瑞厄姆以来的民族音乐学就已经意识到了，而且还获得了具体性的研究成果。

至于何谓音乐的概念化？首先关系到下述的问题：人类认为什么样的声音才具备参与性，具有什么样的声音才可称为音乐？反过来说，如果存在不被认定为音乐的声音的话，那又是什么呢？解决这个问题的关键是语言。尽管无法用语言说明所有音乐的方面，但是根植于各种文化中的音乐用语，用来比喻的日常语汇，以及把它们组织成文章时的语言表达功能，常常能传达作为研究对象的音乐本质性的方面。因此，在很多情况

下，可以参照外界的事物，或从其譬喻的事物中，去理解音乐的重要特征。换言之，音乐和外界有什么关系，或者说探求人类如何认识外界并将之反映于音乐中，就是接近音乐概念化的方法。所谓的“梅踏发”（隐喻），正是指人类的这种行为。

音乐当然具有纯粹的音乐性方面，但不能仅从与外界的关系来说明，这点也必须加以考虑。另外，不管何种音乐概念，它是如何形成的？或者将如何形成？诸如此类的问题也有必要考虑。因为在这方面，大多关系到人们心中累积的知觉性记忆或与行动相关的意思作用，所以也是和音乐心理学相关联的研究领域。

音乐是“由人类所组织的音响（humanly organized sound）”（布拉金 1978　BLACKING　1973）。这种“组织”行为有各种各样的种类。例如，作为声音的素材，如何选择并将它们组合以创作音乐，诸如此类的基本性行为。近代的欧洲，将作为音高的素材区别为一个八度中的十二个半音，根据音乐样式的特征，一边重视特定的音高，一边从中选择音高。可以说，这是利用这些素材来排列横向（水平）性的旋律，并且构成纵向（垂直）的和声。形成这种音乐组织的行为基础，就是音乐观。而且，根据音乐观赋予音响以具体的形态时，就成为表象。

“表象”是多义性的词汇。作为心理学或哲学用语的“表象”，德语称为 Vorstellung，英语称为 representation，法语称为 représentation 等译法。这一系列用语，由于原本是源自拉丁语的 repraesentio，所以含有“再次描述”的涵义，因而，也可以翻译成“再现”。亦即，所谓表象是指外界的事物通过内部再次向外的表现。表象也可以涵括不创作作品和演奏等的物理对象。梦想、幻想，或者音乐应该是如此的渴望、希望等，只要是出自于人类的都是表象。

人类用表象或者以表象为手段来使用音乐。如果使用音乐来表达自己的内心，这种行为便成了表象行动，结果，所创造的音乐也就成了表象。音乐还肩负着集团表象的作用。因此，音乐发挥民族性表象功能的作用一事，至今仍广受重视。

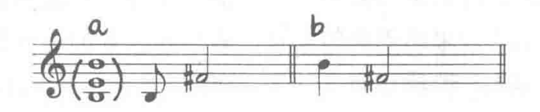
在音乐成为集团表象的场合，音乐和对象的关系具有一定的倾向，因此，把握这种关系就带有“解读”密码行为的性质。另一方面，音乐成为个人表象的时候，由于上述这种性质不明显，所以往往有各种不同“解释”的可能性。当然，正像集团和个人的关系是相互依存的那样，解读和解释的关系也是可互逆的。

第二节 音响体系的意义

虽然音响是表象的结果，但反过来说，表象并不仅仅是表现音响的形式。因此，仅研究音响，势必不能理解人们所进行的表象行为的结构。因此，听取文化传承者的说明，追溯、调查音乐用语的来源，注意可语言化和不可语言化的音乐资讯的相关点，就成为弥补这一缺点的有效方法。如果累积这种研究的话，以往比较音乐学所研究的关于“直接关系音响”的音阶、音组织、节奏等音乐样相，或许将以更有意义的形式呈现出来，反过来说，至今所谓的“音乐分析”，往往在还没有言及音响和表象的关系时就结束。

即使坚持音响水准，也要发挥敏锐的注意力，才能了解各种各样的音作为音体系在音乐中所占的地位。例如，三味线等多弦乐器，在不同的弦上能发出音高相同的音，几乎雷同，但

是细听之下，可以听出其音色上的差异。如果能够运用这些音色的话，便能理解弦的区别，对音乐样式而言，也就具有了参与性。



a：长呗　b：义太夫

图 11—1　三味线中钟声的模仿

在三味线音乐中，表现钟声的弹奏，用了仅由两个音构成的短旋律模式（pattern）（图 11—1）。若以音程关系表示的话，上行是完全五度，下行则是完全四度。长呗多使用前者，义太夫曲调则倾向于使用后者。那么，是不是说只要能弹出正确的音程，任意接触三味线杆部的按指处都行呢？其实不然。正如口头三味线传承方法所表示的，这是被限制在第一弦的空弦上行到第二弦（咚、嘁）呢（“咚”为第一或第二弦的空弦，“嘁”表示按在第一或第二弦的任何一个按指处所得到的音），还是被限制在从第三弦的空弦下行到第二弦（叮、嘁）呢。。以这些弦的空弦（定弦为正调定弦法）作为出发点，若遵守上述的音程关系，在任何形式下，第二个音都在第二弦的相同按指处（ツンヒ）。此按指处为第二弦中发出最明显泛音的按弦点，亦即是能清楚地产生“萨瓦利”效果的按弦点。

有名的《雪之合手》（“合手”是简短间奏的意思），实际上在原曲（地歌《雪》）中被视为描写钟声的曲子。最初从远处传来隐隐约约的“嘁、嘁”声，接着稍微靠近，便听到伴有“萨瓦利”伴奏的“嘁、嘁”声了。从这些曲例，可以想象，在三味线中，不是用音程关系来掌握钟声的模式，而是从“包含很多泛音”的共通音色中进行选择。在这点上，作为表

象对象的梵钟和模仿它的三味线之间，其各自音响水准是具有首尾一贯性的。但是，要发现这一点，不仅要分析梵钟和三味线音乐模式的音响水准，而且还有必要分析人们如何实践此种音响水准的创作过程，同时，还有必要分析人们是怎么欣赏的。

上面所举的音乐表象性例子，只不过是一个具体例子而已。三味线音乐尚有更多的表象模式，对熟悉三味线的人而言，这些音乐模式就像纲目一样是他们心中印象的复合体。为掌握其全貌，必须进行长年累月的学习体验。但是在现实中，从专业的三味线演奏者到一般爱好者，对三味线的知识和经验的量和质都因人而千差万别，各种水平的个人和集团在三味线音乐的传承上扮演着不同的角色。为了深入此种表象体系，不仅要围绕乐器的硬件（第四章）和软件（第五章）或帕货曼斯，还必须从支持传统传承者（第八章）的人们那里尽可能有效地收集 emic 的资讯。

具备此种深邃的洞察力和广阔的视野，彻底地进行某一音乐文化（巴布亚新几内亚的卡路里社会）分析的是斯蒂芬·费尔德（Steven Feld）。他以表象或者说是象征的观点所进行的分析，已结集成册，书名为《变成鸟的少年（原题：声音和感情 Sound and sentiment）》。他把环绕在卡路里人的世界和他们的价值观与音乐结构，作为象征的网络组织编入一则神话中，并以此神话为主轴展开其分析。这则神话内容是：“没有从姐姐手里分到食物的弟弟，由于十分悲伤和绝望而变成幕尼鸟（ノドヅロソアオバト），边哭泣（鸣叫）边飞走”。这种鸣叫声的旋律据说成了卡路里礼仪场合中基萨罗歌的基础（费尔德 1988：58～59）。而且，其歌词（text）象征着应当守望相助的人类关系和化身为鸟的祖先灵魂（图 11—2）。涉及音响歌词细节的

构造性方面，用瀑布和瀑布潭等与水有关的用语说明，并将这些用语作为音乐用语而体系化。总而言之，卡路里社会用音乐作为表象，明显地保持着认识传统的首尾一贯性方法。



图 11—2　基萨罗

第三节　音乐的交织性

音与音的关系，或者是音群之间的关系，虽然随着各种各样的样式而有所不同，但是，其中具有某些规则，或是制定规则的倾向却为任何样式所认知的。这种音之间和音群之间的关系，借用语言学的说法，在音乐上也称之为统语论。考察这种统语论的适当的作品，是被视为莫扎特作品的伪作《音乐的骰子游戏 Musikalisches Wurfels-piel》（K·Anh294）（详细参照德丸 1988b：100～102）。在此处试着连接八个小节来考察（图 11—3），但各个小节都可以用与这里相异的另外 10 种形式来替换。可以如此替换的，只有此作品中所属的样式统语论才有可能。若换成别种看法的话，在这里所记下的各小节，不仅保持前后小节的关系，也与没有被记下的其它小节保持着关系。

同样的，帕货曼斯和乐曲也不能与外界完全不发生关系而单独存在。即使是费心创作的曲子和演奏，也能看清它和领先的乐曲群或演奏群具有某些关系。其原因在于，这是在其社会的脉络中为了具有某些感染力，非用和其他社会的脉络中共通
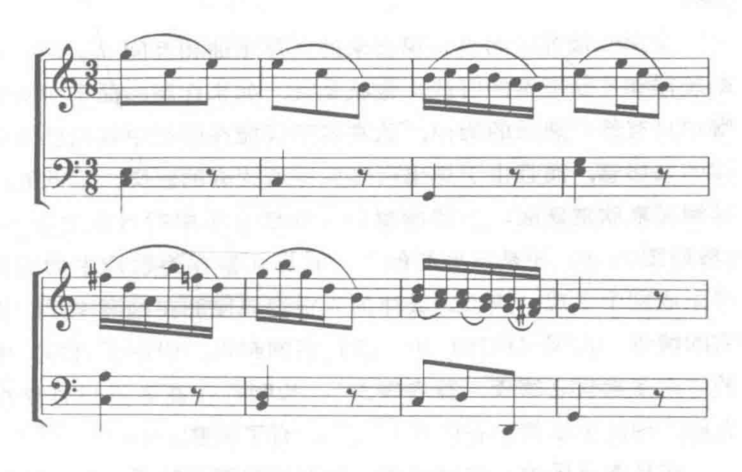


图 11—3a　骰子游戏音乐之例
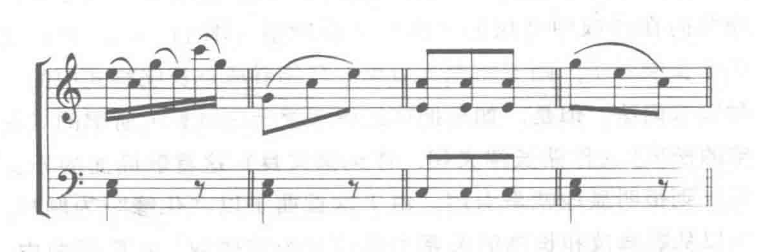


图 11—3b　第一小节的代替例子

的“文法”来构成音乐不可。像这样，音乐与其它音乐之间的各种浓淡关系程度，就称为“交织性”（intertextuolity）。这种场合的歌词，就是音乐，或者说是在构筑音乐上的“音的组织化”方法中，涵括所有意义内容和表象的东西。但是，所谓“交织性”这一用语，为论述文艺作品的记号学者所使用，（克里斯蒂伐 1983，1984；里沃台尔 RIFFATERRE1978，1979，1983），由于也适用于音乐，因此借用于此（德丸 1988b：

108）。

交织性最容易明显表现出来的，是乐曲相互间“引用”片断旋律和片断节奏的时候。也就是说，如果在新的曲子中听到哪怕只有部分熟悉的旋律，欣赏者不仅能在回忆中唤起已知旋律的亲切感，而且由于想出所知旋律所含有的意义，因此能以其涵义来欣赏新曲。上述所举的三味线音乐中的《雪之合手》（参照图4—6）便是典型的例子。其旋律型在为数众多的近世邦乐或剧中出现，熟悉这旋律的人很快地便能在脑海中浮现出雪的情景。长呗《纲馆》中，渡边纲的叔母，引用了《雪》中的“玄冬素雪之寒夜，重衾暖身”。长呗的作曲者三世杵屋勘五郎，用此手法使这首曲子与《雪》有了关联。

在日本音乐中，如果再举一个引用的例子的话，从三味线音乐成为歌谣曲的例子是很有意思的。大萨摩节和吸收了大萨摩节而在长呗中使用的“序”的旋律型（图11—4），若只使用于长呗曲子，则不能视为引用，只能看成是长呗样式中的一种固有语法。但是，如果把这旋律型置于三波春夫所唱的《安宅的松风》（作曲长津义司，作词猪又良）这首歌谣曲的开头处，则很明显地就是引用。由于这首曲子以“化缘”为题材，所以从歌舞伎和长呗的关系中引用这个旋律型，在歌谣曲中，理所当然的，仅用西洋乐器来演奏它。



图11—4　序

这种交织性，虽然具有音乐创作者的意图，但是，欣赏者能超出创作者的意图，自由构筑其交织性。每个欣赏者都积累着各自不同的音乐体验。因此，即使许多人同时听一首新曲

子，每个人心中所构筑的交织性或多或少也有所不同。当然，由于欣赏者之间具有某种程度上共有的体验，若利用它并巧妙地尝试“帕诺底”（即另填新词的歌），听众中就能构筑颇为类似的交织性。现代日本的电视节目中，常常可以看到灵巧的演员善于使用交织性随机应变，出色地表演并使观众发笑。

包含歌词的音乐，即声乐曲（歌曲），在广义上，扩大了交织性的运用幅度。像俳句中所使用的季节性语汇那样，作词家若要在歌词中歌唱季节和心情，就要选择某种程度的模式化语汇。如此，具有一般常识的听众，只要跟随单词到单词的词汇连锁进行，就能掌握作词家意图表达的形象。在这里，熟悉此种样式的人们所共有的概念化模式得到认可。

第十二章 音乐的场

第一节 文化脉络中的音乐研究

正如第二章所述，第二次世界大战后民族音乐学的发展，就是在不同文化中介绍世界上各种各样的音乐。虽然研究者主张研究这门学问不能离开社会、文化的脉络，但结果是研究者把音乐从原来的母文化中分离开来，并把它送至遥远的地方。

在民族音乐学成立以前，人们曾经将西洋音乐送至遥远的地方。不论在亚洲、非洲还是在大洋洲，都以“原封不动”的形式，或者是文化触变的形式在该地落地生根。其结果，虽然作为一种音乐体系能被充分理解，但是这种音乐在其原来的母文化中所具有的“音乐的场”的一面，却一直为研究者所忽视。即使是在西洋音乐流行较广的日本，这种倾向也没有改变。

现代美国的日本音乐和印度尼西亚音乐，其地位也类似在日本的西洋音乐，离开了原有的文化脉络，仅作为音乐的体系而为人们所喜爱。

上述任何情况，将采用演奏会形式来欣赏音乐，便可将“音响”输出或输入。演奏会是一种音乐的场。最近，作为新的场，又加进了录音、录像、卫星转播等媒介。这种倾向尽管有程度上的差异，却是任何音乐样式都共有的场。例如，过去和欧洲共同体保持密切关系的民俗音乐，离开了原来的场而被置于新的中立性的场中。

然而，为了考察人类与音乐的关系，有必要再次回顾多样性音乐的场。这是因为它是接近“何谓音乐?”、“何谓人类?”等音乐学的基本问题的手段。

比较音乐学，虽然看起来似乎把音乐从存在的场中割裂出来，仅仅专心致志地观察“音响”，即便如此，研究者们也不应当忘记音乐的场。例如，撰述比较音乐学教科书的萨奇斯以独立的篇章叙述魔术、劳动和孩子的游戏等活动（萨奇斯 1966，SACHS 1959）。然而，到了现代的民族音乐学，可以说，几乎没有忽视音乐的场来研究音乐，场的记述增多，结果，人类和音乐的关系也逐渐得以阐明。

第二节 音乐的场的具体例

音乐能在各种各样的场中使用。如果想到背景音乐（BGM）就会明白了。据说具现代意义的背景音乐是始于第二次大战中的英国。由于战争的激化，即使没有工厂劳动经验的人也被动员去劳动，因此，在下午疲劳度增强时常常发生事故。为了减少事故的发生，广播电台便在下午时段播送“劳动音乐”的节目。

在英国，像剪羊毛的劳动音乐那样，各种各样的劳动场中播送着其固定的音乐，至今亦然。但是，全国工厂播送的却不是这样的音乐，而是在城市里演奏，听了能使人愉快的音乐才在劳动场里播送。

然而，不只限于英国，在现代社会里，很多文化中都存在着与劳动相关连的音乐，例如西非的勃鲁支那发索，川田顺造曾对它的音响世界作过综合性考察（特别参看川田1988）；还有瑞士雨果·詹普所谈到的有关西非加蓬在狩猎和种稻集体劳动中音乐的作用（ZEMP1971：213～231）。

和劳动的场相同，具有重要音乐意义的场是：人的一生所经历的大事。人的一生，亦即诞生、成人式、结婚、死亡这些过程，在许多文化中都存在着各自固有的音乐，它们形成了该音乐的场。

其中特别是，许多文化保留着有关死的场的音乐。明治以后，日本在天皇举行葬礼期间，演奏雅乐特别的曲目（演奏仅限于此时使用的太鼓类），西洋音乐的合奏团则演奏明治时代在日本的外国人弗兰斯·埃克卢特（Franz eckert 1852～1916）所创作的特别进行曲。不仅如此，在此期间，被视为西洋“古典”音乐以外的音乐，无论在一般性的演奏中，还是在广播中，都不被使用。

在印度尼西亚的巴厘，据说葬礼用的音乐与死者的社会地位无关（以下的记述来自德维尔瓦路TOKUMARu et alii1991：325～336）。巴厘人认为，人去世到火葬为止，灵魂还留在地上。火葬开始，还能进行生与死与再生的轮回。人死后，为了使其不致于途中迷路，要为死者唱克卡因之类的悼歌，鼓励他离家到天国去。而且火葬那天，遗体从家里出来到火葬结束，不停地演奏着喧闹的嘎姆兰·巴路干久路（gamelan baleganjur）

的合奏。这是为了驱逐恶魔，使它不致附体于死者和送终者身上。克卡因当然不仅用于葬礼中，但是，歌词固定使用在葬礼中。另一方面，嘎姆兰·巴路干久路没有葬礼固有的部分，然而，葬礼中非用它不可。可以这么说，这种音乐关系到生、死及再生。

对巴厘人而言，没有使用这种音乐的葬礼，不能视为是礼仪。世界上的众多礼仪，是否只认定某固有的音乐暂且不说，然而音乐却是其不可或缺的重要因素。此时所用的礼仪，并非是在具有固定形式的仪礼上加上音乐，而是根据音乐将仪礼构造化。

有关这一点，极其有趣的是每年春天在奈良东大寺举行的"取水"仪式。其正确的称呼应为"修二会观音悔过"，"取水"是仪式中的一部分。

修二会的仪式在春天里祈求新年丰收无害，现在是从三月一日开始，举行两周时间，有十一个僧人特别被指定（称为练行众）在东大寺的二月堂中，每天忏悔过错六次。在这里，松明、菜籽油、山茶等供品，练行众的纸衣，被称为"差挂"的木制拖鞋，使用特别料理的食物等等，不仅听觉、视觉、嗅觉、触觉、味觉等所有的一切都是为仪式而设。即使仅就听觉而言，让"差挂"发响并且走路的方法也根据仪式的需要而有所区别，法螺贝的演奏方法也模式化。练行众用身体碰撞地板进行悔过的"五体投地"，也赋予仪式的空间音响效果。

声音也是这种仪式中不可缺少的要素。其中尤其是，外部的人特别认为是东大寺修二会的特征，称为"宝号"而反复诵唱的"南无观自在菩萨"部分。这个宝号随着诵唱时间的推移变为"南无观自在"，进而紧缩诵唱成"南无观"。重要的是，"南无观自在菩萨"和它缩短形式的诵唱，即使词章相同，也

因日期和时间的不同而在诵唱上有微妙的差异。从此例我们得知，音乐性的要素，在每日的仪式中，不是仅作附加和装饰，而是没有它就不能构成仪式的重要部分（参照横道；佐藤1971）。

音乐和仪式的这种密切关系，不仅限于东大寺修二会，当然也不只限于佛教仪式。观察犹太教、基督教、伊斯兰教等仪式，就能给人类和音乐的关系提供广阔的视野（例如，参照水野1990）。

作为音乐的场的最后例子，是保留在葡萄牙的罗曼斯传统。所谓罗曼斯（romance）原是罗曼斯语，亦指与拉丁语对立的俗语。后来，引申为用这种语言所书写的文艺作品。15世纪，罗曼斯乃指风行于伊比利亚半岛的一行五个音节或七个音节形式的作品。罗曼斯最初不仅能读，还能歌唱。这种用文字结集而成的罗曼斯（总称为罗曼赛伊洛 romanceiro）尚保留在西班牙和葡萄牙（CAUFRIEZ1980：3）。

几乎大部分地区都已丧失歌唱罗曼斯的习惯，但在葡萄牙西北部的特拉斯蒙台斯地方，还有保留这种习惯的村子。据调查过这里的比利时人安妮·考弗里艾兹说，村民们在固定的时间歌唱固定的罗曼斯，仿佛是一种仪式。时间和曲目的关系具体表示如下。根据村庄的不同，一天里歌唱的次数也有些不同，下面以巴村为例。

7 点～8 点：桑·乔亚文 “Sao Joao”

9 点：杰里那路特 “Gerinaldo”

10 点：在柳泉 “A Fonte do Salguerinho”

12 点：月亮高挂 “Alta rai a lua”

14 点：黄褐色的女孩 “A Morena”

16 点：骑士 “O cavalheiro”

18点：太阳现在西沉“Agora baixon o sol”

20点：罗马皇帝的女儿“A filha do Imperador de Roma”

下午任何时间：德意志的子爵“O Conde da Alemanha”

（CAUFRIEZ　1980：13）

这种音乐的场将村民的一天划分成几个部分，并提供其思考自然和神的机会。此种罗曼斯之所以能保留于此，是因为在这块土地上从事传统农业，并且孤立于其他地域所致。如果开始现代化，农业也机械化的话，无论室外或室内也许将难以确保此种频繁的音乐的场。

第三节　新音乐的场

试假设特拉斯蒙台斯的人们来到葡萄牙的大城市或东京，唱起罗曼斯。于是，音乐便离开了本来的文化脉络。然而，尽管如此，该音乐也能说获得了场，那便是新的场。这种新的场不再是传统性的场而是有被排斥的可能。但是，稍微回顾一下，我们根据罗曼斯的录音，通过广播所听到的罗曼斯本身，就是创造了新的场。

我从1974年到1988年，参加了由日本国际交流基金会主办的“亚洲传统艺能交流”的活动。这是个长达十五年的长期计划，共五次邀请来自亚洲各国的演奏家和艺能研究者在日本举行演奏会和研究会。尤其是最初的两次，为了说明其用意，请求协作，与小泉文夫（东京艺术大学）和山口修（大阪大学）共同访问了预定要邀请的国家。演奏家中，有在演奏会的场中进行演奏的人，也有仅在自家或周围家中演奏的人。前者

为蒙古国立剧场所属的演奏家，后者有第四章所介绍的马来西亚（婆罗洲）的库尼雅音乐家。接受委托在异文化的剧场中演奏，对谁来说都是首次的体验。就音乐的场的性质相异这一点来说，库尼雅人特别明显。然而，据说这些人在这样的演奏中能感受到很大的刺激和喜悦。这事实上是因为别人欣赏了自己的演奏。

询问日本的传统音乐演奏家有关此类在异文化中的演奏经验，多数回答表示，如果在国内，人们不认真倾听并忽视自己的演奏，倒不如去其它国家，人们能认真欣赏来得高兴。

如此看来，所谓音乐的场，无论是传统的场也好，最近的新场也好，我们知道这都是人类意识到他人的存在。也许有人会认为，谁都可以自己一个人演奏。但是实际上，如果没有聆听欣赏者，谁也无法演奏，保证能演奏的，是音乐的场。

第十三章 民俗音乐和大众音乐

第一节 对民俗音乐的开始关心

如第一章所论述的，对“异音乐”的关心，成了比较音乐学以及在此后形成的民族音乐学的原动力。但是，所谓的“异音乐”也有两种解释。一种是充满异国情趣，就好像充满了异国情调氛围的音乐。还有一种，如本章所提出的，不是指地理上遥遥相隔的音乐，而是指围绕在自己周围的音乐。也就是说，如果能意识到身边存在与自己学习过、实践过的音乐有所不同的话，且越能理解这一点，就越能掌握音乐的本质，视野也就开阔了。

欧洲的研究者最初对其本国的民谣表示极大的关注。“民谣”这个词是从德语 Volkslied 翻译过来的。在英语里称为 folk song（或连在一起的 folksong）。民谣一词原指声乐曲，也适用于器乐曲或舞曲。但是，本章所指的民谣只限于声乐曲，为了一并考察器乐曲，遂使用了民俗音乐（德语是 Volksmusik，英语是 folk music）的说法。

仅民谣或民俗音乐这一词汇，即使现在，还有人在各种文化体系的固有音乐这层意义上使用“民谣”。但是，这毕竟是少数。一般是遵从18世纪后半叶德国的使用法，普遍是从某文化和社会所包含的音乐中只选择特定的东西，作为民谣或者是民俗音乐。

产生这种想法的背景，是因为在欧洲城市虽超越国界却能享受音乐的传统，同时也发现到与其相异的其它类型的音乐存在于自身周围。对“国际性”这个词汇有必要注意，虽不认定是真的国际性的音乐，但是，如果仅限定其意义为“至少在欧洲内部通用于多数国民中”的话，就是极具国际性意义的音乐。例如，在巴洛克时代的德语圈，为了传入意大利和法国音乐，既派遣了音乐家，又聘请了那些国家的音乐家。其结果，歌剧、清唱剧、协奏曲、奏鸣曲、组曲这些意大利和法国的音乐形式便在德语圈内固定下来，这些音乐因而获得了某种程度的国际性。但是，享受到那些音乐的，只限于住在都市中的居民而已。

德语圈的大多数居民，在自己所居处演奏与城市驰名的国际性样式毫无关系的自己的音乐。注意到此事实的是约瀚·加特弗利·范·荷德（Johann Gottfried Von Herder 1744～1803）。据说他从1770年起开始使用与民谣相对应的德语Volkslied（BRAUN　1985：4）。这和注意到民间传说的格利姆兄弟（Jokob Grimm1785～1863；Wilhelm Grimm1786～1859）和阿奴尼姆以及布雷塔诺（Achim Von Arnim1781～1831，Clemens Brentano1782～1842）有着同样的想法。这些作者所采取的是，不仅要重视音乐作品或文艺作品，还要重视那些对产生于各自土地上的民众（volk）精神的作品。当然，所谓民众这一概念还很模糊。尽管这被认为是人口中心部分的基层，但是，用民

众这个词来表现向来不被重视的人们的存在，其效果还是很显著的。

尽管存在着模糊点，但是，建立“民众”的概念，想把其音乐作为音乐研究的对象，开始对其音乐进行收集和研究，在阐述人类和音乐的关系上具有一定的效果。从19世纪中叶开始，不仅有第一章所述的波兰的考尔伯格，还有德国的兹加路马利奥（Anton Wilhelm Florentin Von Zuccalmaglio 1803～1869），爱尔克（Ludwig Christian Erk 1797～1883），柏姆（Franz Magnus Bohme 1814～1898）都努力地收集本国的民谣。至于其他国家，如英国的夏普（Cecil Jances Sharp 1859～1924），匈牙利的巴尔托克（Bartok Bela 1881～1945）和柯达伊（Kodaly Zoltan 1882～1967）的活动都可说是这项工作的延伸。事实上，对于这个时代的研究，像英国那样进行收集比较新的音乐，也常予以指评。譬如有人批评说这不是收集真的民谣，也有人指出不该发表修饰过的音乐。但是，这对吸引人们去关心民俗音乐，阐明音乐的多样性，是有很大功绩的。

第二节　民俗与民俗节奏

既然如此，从音乐性来考察，哪点才能视为与都市音乐不同？1947年在各国进行研究活动的民俗音乐研究者，设立了一个国际性的学会组织。这就是“国际民俗音乐协会”（International folk music council，简称IFMC；并于1981年起改称为国际传统音乐协会 International council for traditional music，简称ICTM）。该学会当即就将会员的研究对象定义为民俗音乐

(IFMC1949)。我们可以从中了解到当时研究者们是如何把握民俗音乐的。我对此加以注释并简略整理如下。

1. 传承的“口头性”(但是，如同不久就为人所弄清的那样，民俗音乐中也有使用乐谱传承的，而且由于近代西洋音乐也不仅只依赖乐谱，也有许多口头性传承，所以说，这种性质仅适用于民俗音乐，是不恰当的)。

2. 联系过去和现在的“连续性”(近代西洋音乐也有这种性质，而大众音乐却不太有此特性)。

3. 源自于个人或集团的创造性冲动的“变奏性”(不是收敛于一个“正确的作品”，而是无论在过去、现在或将来，任何时候都有可能变化的特性)。

4. 音乐是为了持续存在而规定形式的“共同体的选择”(所谓带有特定功能只使用在特定的社会文化脉络中的民俗学特性，这是在近代西洋音乐和大众音乐中所没有的。据此，许多研究者对民俗音乐进行分类)。

民俗音乐可以此来掌握整体的印象。

另一方面，也有虽然被称作民俗音乐和民俗舞蹈，但是，却不具备上述那样的功能者。这些不是作为实践的传统性民俗(フオーロア)，而是保存了“民俗性的东西”，从有意强调的立场创造出的新的音乐、舞蹈活动。研究瑞士约得尔的马克思·彼得·鲍曼 (Max Peter Baumann)，也发现在约得尔中存在这两种音乐活动，为了区别则分别用德语的 Musikfolklore 和 Musikfolklorismus 称呼之。前者是在本来的民俗音乐原有风貌中传承下来的“民俗”，后者则是以多少异于传承和保存的方式来表现音乐的民俗主义音乐，即“民俗节奏” (BAUMANN1976: 61)。

在产生这种民俗主义音乐的背景中，不能忽略历来的“观

光”活动对民俗音乐原有风貌所带来的影响。例如，澳大利亚扎鲁茨坎马格特这一风光明媚的地方，以作为维也纳贵族社会人们的避暑胜地而驰名，到这里来访问的城里人，和村中农民、樵夫、盐山工人们一起跳舞、唱歌。如此一来，为了迎合到这里消费的城里人，当地的人们开始了与民俗原有功能没有关系的歌唱和跳舞，更进一步的是组成特别的乐团，夏天在当地，冬天就在维也纳，为这些贵族举行演奏会。早在1830年，他们就把自己的音乐改编成钢琴独奏曲和钢琴、小提琴、高频扬声器合奏以及歌曲等等，甚至把乐谱拿去出售（SUPPAN 1988：167～169）。从澳大利亚最受欢迎的舒兰玛诺兄弟（Johann Schrammel 1850～1893；Joseph Schrammel 1852～1895）的作品中，可以感受到这种民俗节奏的特点。图13—1（Hauer s. d）的《维也纳永远的维也纳》是哥哥舒兰玛诺作品一例。与此相对，图13—2，是无乐谱传承的特拉姆普兰音乐，由金子敦子记谱。

深受此类观光影响的，不仅是澳大利亚民俗音乐（关于澳大利亚的具体例子详见金子1988）。亚洲、大洋洲和中南美洲，都有此例，其中，各自都具有意义深远的事例和问题（THEJAMAICA MEMORY 1988）。

另外，来自欧洲的移民多在加拿大和美国，作为认同出生地和保证手段，民俗音乐发挥着重要的作用。与其说这是传统性民俗音乐，不如说这是民俗主义音乐的原有风貌更合适些。为达到此目的，莫扎特和贝多芬音乐很明显地起不了作用，因为它非根植于各自土地上的民俗音乐不可。最近，对澳大利亚某地方音乐在美国西部城市传承的事例研究中，了解到该地古老的传承和时代的流逝中的变窄现象（例，BOHLMAN 1988）。

在欧洲，20世纪60年代和70年代民俗音乐的复兴也是十
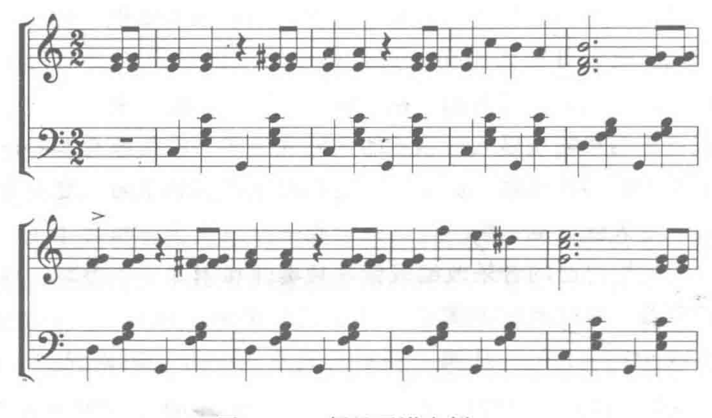


图 13—1　舒兰玛诺之例

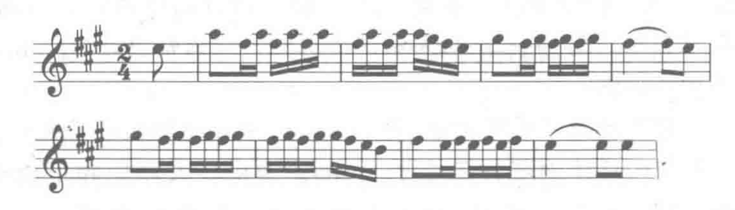


图 13—2　澳大利亚民俗音乐
特拉姆普兰 Tramplan 之例

分出色的。这不是复兴民俗音乐传统的原有风貌，而是对各地的独立性的重新认识和根据政治性观点进行复兴，也许可以称为广义的民俗主义态度。调查了这种复兴的瑞典的杨·林作了如下记述："民俗音乐近来开始过渡到历史性局面，正如过去的音乐被视为像'文艺复兴音乐'或'巴洛克音乐'那样神圣，民俗音乐也变化成文化史的一部分"（LING　1989：282）。

这里所概略提出的"民谣"、"民俗音乐"、"民俗"、"民俗节奏"等问题，亦同时为日本和其它亚洲各国音乐应探讨的课题。

第三节　产业化社会和大众音乐

支撑社会的“民众”、“一般大众”及其和音乐的关系，随着社会产业化、通信和交通手段的变化而有很大改变，这个事实很重要。可以说，虽然与以往的民俗音乐有共通的部分，但在概念、功能、支持层等方面带有些微差异的大众音乐相继产生。这里虽然以方便的“大众音乐”这一措词来整理、叙述，然而，随着社会的急速变化而呈现多样性的这种音乐，要准确把握其全貌是很困难的。也就是说，作为民族音乐学应当研究的对象，但不能成功地研究的，便是大众音乐。当然，这并非完全不被研究。1977 年在加利福尼亚的巴库列召开的国际音乐学会第十二次大会上，举办了题为“美国大众音乐的世界性变化”的小组讨论（HEARTZ 报告，WADE　1981：570～589）。我也参加了，并发表了日本歌谣曲的文化触变观点（TOKUMARU　1981b）。

以日本的歌谣曲为例，回顾过去的研究，就会发现那些研究多以音程和音阶为中心进行音组织论的分析，最多的则是歌词的研究（语言行动的研究）。也就是说，大多数不是研究使用什么样的歌词，以怎样的心理为题材，而是仅进行某程度的调查而已。其中，尚且包含譬如这首歌曲是否流行于战争中之类的调查（举一例，德丸 1969）。

但是，既然任何音乐都是人类的产物，因而仅在大众音乐研究中强调社会性因素，是不妥当的。研究中不能忽视社会性因素和大众传播的作用，不仅如此，还有必要把它们和音响结

合起来。赖斯的民族音乐学研究模式（参照第二章第三节），不管对贝多芬，还是对欧洲民俗音乐的研究，或是受“家元制度”（即创始人制度）支配的日本传统音乐，以及，现代多样化的大众音乐中，都是能够适用的。

所谓“大众音乐”这一定义，可以反映出过去的研究态度。这里介绍英国研究者里查德·米得鲁顿（Richard Middleton）、荷兰的弗兰斯·比拉（Frans Birrer）所整理的大众音乐的定义，并进一步予以解释（MIDOLETON 1990：4）。首先，是下列四种定义：

1. 规范性定义群。例如，大众音乐是低劣类型的音乐。

2. 否定性定义群。例如，大众音乐是其它种类的音乐所没有的音乐（其它种类音乐常指“民俗”音乐或“艺术”音乐）。

3. 社会学的定义群。例如，大众音乐是与特定的社会集团相关连的音乐（为该集团而创作，依靠该集团而创作）。

4. 技术、经济学的定义群。例如，大众音乐是依靠大众传播媒介，而且是在大众市场里传播的音乐。

米得鲁顿认为，这四种定义群分别存在，也可将其中的几种进行组合。他还发现，不管是哪一种，还未得到令人满意的解答，现在已出现更具复合性的掌握方法（MIDOLETON 1990：5）。他将此分成两种，即：第一种倾向称作“（积极性的）实证主义（positivism）”，定量地调查其大众程度，积极地评价为“最大众的音乐”，并证实其“大众”的本质。第二种倾向，由于可以命名为“社会学性的本质主义（sociological essentialism）”，大众的本质是不变的，但是“民众”是从下创作呢，或者是从上操作的，在这点上产生了差异。

这种倾向的存在，也反映了大众音乐研究的困难。而且，无论是音乐学全体还是民族音乐学，由于有着避免正面处理大

众音乐这一范围广泛的研究对象的倾向，所以，学问方法上有弱点才是实情吧。

在这里，作为对大众音乐定义问题的复合性探讨方法的一种暗示，引用了国际大众音乐学会（International society popular music）的倡导者英国人菲立浦·塔格（Philip Tagg）所制饶富兴趣的对照表。

塔格的大众音乐、民俗音乐和艺术音乐比较表

特征		民俗音乐	艺术音乐	大众音乐
制作和发布	主要是专业人士		○	○
	主要是行外人士	○		
大量配给	通　例			○
	异　例	○	○	
主要的保存和配给方式	口　传	○		
	记　谱		○	
	录　音			○
产生该音乐范畴的主要社会类型	游牧或农耕	○		
	农耕或工业		○	
	工　业			○
20世纪为该音乐的制作和配给所采取的出资方式	与货币经济无关	○		
	公共出资		○	○
	“自由”事业			○
理论和美学	特　别		○	
	普　通	○		
作　者	不　详	○		
	有作者		○	○

塔格考虑到欧洲和美国大众音乐的复杂状态，不敢贸然下定义，而是设定“民俗”音乐、“艺术”音乐、“大众”音乐三种音乐作为公理上的三角形，并以七种基准为参考数据而制表。他在这张表上所要论述的问题如下：“仅以音乐学历来的手段来探讨大众音乐是不够的。这是因为大众音乐和艺术音乐不同，大众音乐：（1）是大规模的、与社会文化同质，而且拥有众多听众的音乐；（2）是以无记谱形式保存、配给；（3）这种配给是把音乐作为商品，只有在工业社会的货币经济中才有可能；（4）还有，在以尽可能多数人中尽可能多量地配给为理想的‘自由’企业法则支配下的资本主义社会中，才有可能”（三井 1990：16）。这实际上可以视作是塔格为大众音乐所下的定义。由于他自在地运用了对照表及其说明的复合表现形态，意在给读者传达大众音乐的概念，所以，无论是在揭示他的研究对象还是研究成果，都呈现出“复合性的”姿态，这是十分有趣的。当然，尽管像罗马克斯的情形那样，塔格的研究，无论在基准的选择还是判断标准的粗杂程度，都将受到尖锐的批判，但首先考察坐标轴的设定意义应该会受到很高评价。

对照大众音乐在现代日本的状况，并回顾至今所阐述的论点，就会发现其中夹杂着具体性的相称面和不相称面。例如，我们仅就现在日常生活中从电视和新闻杂志所汲取的信息来考察的话，对大众音乐就会立即列举出如下所述的研究课题。

1. 与卡拉 OK 机的变化和支持层、场、曲目的变化的关系。

2. 日语、英语，与其它语言的歌词的混合、分离和信息种类的关系。

3. 音乐体系、身体表现与媒介差异（电视摄影场、表演

场、空地等）的关系。

4. 所谓“奥库曼现象（随身听录音机现象）”中音乐体验的个别化和集体共有感的错综关系。

5. 在卫星广播所代表的超空间性音乐体验的同时共有性。

6.CD立体声软件的流通和广播节目选录趋势变化的关系。

7. 居住空间条件（住宅情况）和声音公害的问题。

这些只不过是信手拈来的例子而已。其中个别的问题与米特鲁顿及塔格所言及的事象，就算某些程度能相吻合，但是，不相适应的方面仍然存在。或许，本民族音乐学全部讲义所论述的问题，可以对大众音乐进行精心的考察，而且是非进行不可的。

第十四章 贝多芬的民族音乐学

第一节　启蒙思想的音乐家

试想把路德维·范·贝多芬（Ludwig von Beethoven 1770～1827）作为民族音乐学的对象来研究。有关他的作品及生平研究，音乐学领域之一的音乐史学至今发表了许多研究成果。与巴赫、莫扎特的情况相同，贝多芬的作品目录早已列出，作品以乐谱全集的形式或录音全集的形式出版，因此容易入手。贝多芬一生中和谁交往，甚至交换了什么信件，都有相当的研究。

对于贝多芬的作品，也出版了许多有关音乐形式和音乐样式的分析和论证。看到如此的研究现状，也许会认为没有再进一步研究的必要。但是，事实不然。

民族音乐学以调查人类和音乐的多样关系为目的。因此，各种音乐行动的调查在各种文化中进行。然而，正如我多次所指出的那样，尽管以往的方法适合研究小集团，但对于特定的个人和城市的大集团来说，就不那么适当了。另一方面，如第

二章叙述的赖斯所提出的模式那样，如果不重视个人、历史和社会三者的关系，将会看不到维持人类和音乐关系的重要部分。当然，为了达到这个研究目的，并没有必要只选择有名的音乐家。即使最普通的听众，或者是讨厌音乐的人，在人类和音乐关系的阐明上都可能做出重要的贡献。

不过，致力于探讨这种新问题之际，选择具有丰富资料的音乐家是较好的步骤。因此，拥有许多资讯的莫扎特、贝多芬，是理想的研究对象。

而且，为什么这些音乐家在飘洋过海的日本也家喻户晓呢？这也是值得探讨的问题。这就是本章之所以要考察贝多芬的理由。

贝多芬出生在德国的小城市波恩。波恩虽然是首都，却只有一个村庄那么大，贝多芬因而受人嘲笑，但是贝多芬出生时，波恩却是科仑选帝侯的宫廷所在地。贝多芬的父亲约翰、祖父路德维希都是在此宫廷服务的音乐家。现今，最受好评的贝多芬传记研究者美国的梅纳德·所罗门，对此城市作了如下描述："18 世纪 80 年代波恩音乐的生活，为维也纳的小型形式，但也还是处在初期古典派和繁盛期古典派的各种样式，自由地、不受限制地进行竞赛的国际性交会点。如果当时有最重要的世俗性作品的话，从独奏奏鸣曲、室内乐到大规模的舞台作品，贝多芬得天独厚地聆听着超乎想象的各种音乐的演奏"（SOLOMON 1977：44）。从他所列举的歌剧节目来看，不仅有维也纳和柏林的作品，还涵括着许多意大利和法国的作品。如果到选帝侯宫廷图书馆的话，除了可以看到交响曲和室内乐乐谱，同时也看得到宗教音乐的乐谱。不仅职业音乐家，每个人若能了解任何一种音乐，对民族音乐学而言都具有重大的意义。

贝多芬自1792年移居维也纳后，再也没有回过波恩。但是，波恩的一切占据着他的思想，甚至临死时，还在床上等着波恩故土所产的葡萄酒。与波恩的关系，最重要的是，贝多芬年轻时期居住过的波恩，在他身上唤起了以“因理性而进步”为中心的启蒙思想。当时的波恩，不仅盛行歌剧，而且也盛行戏剧，18世纪70年代和80年代中，出售着卢梭、孟德斯鸠、海洛达、希拉等的著作（SOLOMON 1977：4章，以下记述均来自同一章）。由于1784年，马克希米利安·尼弗兰茨成为选帝侯，启蒙主义思想便成了这一国家的指南。另外，选帝侯的哥哥，奥地利皇帝约瑟夫二世，以维路特路信奉者的身份，在维也纳解放农奴，并将教会所在地移交世俗社会管理，以及设置慈善设施等。

贝多芬朋友中赞成此种思想的人居多，这些人教给他英马列尔路·坎特(1724～1804)的思想。据所罗门所述:“贝多芬与当时的大部分人一样，以单纯的口号形式来理解坎特”(SOLOMON 1977:37～38)。亦即，如其所表现的“我们内心的道德规律和我们上面的星空”(这是在已经失去听觉的贝多芬和别人谈话时的谈话簿上发现的)。在和坎特的关系中，理解了理性和履行义务的道德意识，并可以说成为他生活的信条。

在这点上，贝多芬当然尊敬撰述《群盗》、《董·卡路洛斯》、《奥尔良的处女》的弗利德利希·范·希拉（Friedrich von Schiller 1759～1805）。应当是他使贝多芬创作《费德里奥》、《爱格蒙特》，或者是因拿破仑引发创作《英雄交响曲》的。

和这些人物共通的，是法语中所谓的波恩·普兰斯“宽容的君主”这一概念。这里不是指打倒君主制度的革命理想，而是指一面维持现状，一面由上至下解决现世矛盾的救世主般的君主。

汲取了启蒙主义和“宽容的君主”理念的贝多芬，在其后的反动时代中，必然感到强烈的不满。在外甥卡路的审判事件中，虽然贝多芬自认为作为一名艺术家而位于贵族之上，但是实际上由于他不是贵族，而改在普通市民用的审判所中审判，这使他更加不满。而且，由于反动政治附属品的严厉检阅，有歌词的音乐却陷于无法表现的状态，促使他发现了像弦乐四重奏那样的乐器表现手法，同时可以说，他之所以不能忍受这种制度，是由于波恩时代的思想具有强烈的影响。

第二节 新音响

波恩时代的贝多芬，其代表作是《哀悼皇帝约瑟夫二世大合唱》WO88。WO是没有编号的作品 Werke ohne Opuszahl 的简称，是金斯基和哈尔姆（KINSKY；HALM1955）在贝多芬作品目录中整理出来的。这部作品是启蒙君主的皇帝1790年死后不久作曲的，由贝多芬启蒙思想的同仁作词，委托他作曲的。

为哀悼“英雄”之死而创作的带有人声的管弦乐曲形式，不是贝多芬的首创。早在1780年已在欧洲宫廷流行，且在法国大革命期间广为运用以赞颂为革命捐躯的英雄。也可以说这是启蒙思想的音乐性产物。对贝多芬而言，它是首部作品，其后，在音乐上沿用这一形式的有：作品26钢琴奏鸣曲的慢板乐章《为某英雄之死的葬礼进行曲》、《橄榄山上的基督》作品85、《英雄交响曲》（为怀念某伟大人物而作）、《费德里奥》、歌德的《爱格蒙特》的附属音乐（《爱格蒙特序曲》）。

关于这部作品受到其他作曲家的影响之说，是本世纪初才

为人所提出来。法国音乐，格鲁克、莫扎特等被认为是最直接的来源。如果用“变化和固定”的图解来思考的话，这种使用过去样式的手法，以贝多芬为出发点发挥了“固定”的作用。同时，贝多芬也使此手法“变化”成有如自己的音乐语法。

贝多芬到维也纳之后，拜约瑟夫·海顿（Franz Joseph Haydn 1732～1809）为师。然而，如众所周知的那样，他的对位法始终未臻高明的原因，与海顿并未善加纠正有关。况且，贝多芬和海顿关系不融洽的原因，被归咎为海顿始终只视贝多芬为弟子而未善待之。如果用“个人和集团”的图解说明的话，贝多芬属于海顿的集团，但也许是他个性过强，以致于不喜欢成为海顿的亚流，然而，尽管师徒关系如此恶劣，他还是应用了对位法、教会旋律，创作了大胆革新的作品。这是受到相当疏离的刺激而创作出新作品的一种创造性行为。弦乐四重奏曲作品132的第三乐章就是其中一例（参照图14—1）。

贝多芬得益于此种刺激的作品，不仅此例而已。他还完成
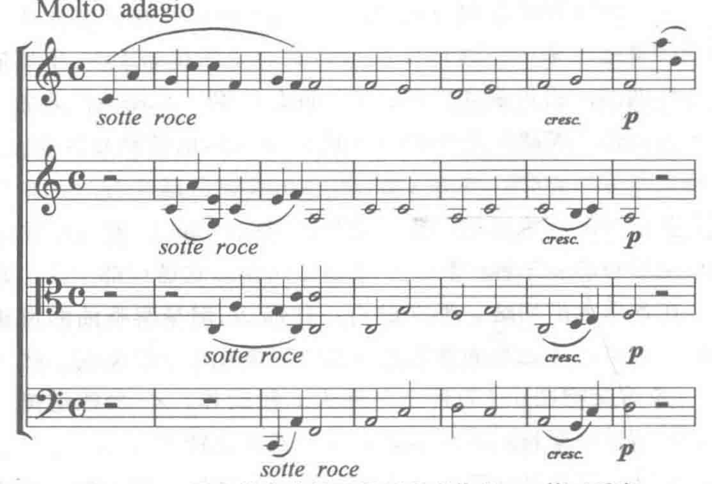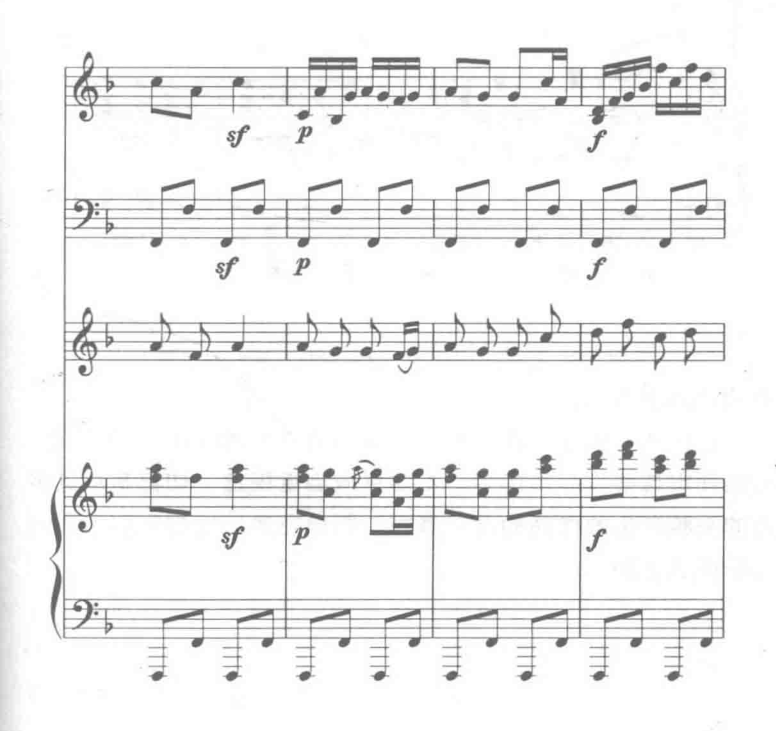


图14—1　贝多芬作曲的弦乐四重奏作品132第三乐章

了苏格兰民谣的编曲（作品 108）。关于这首编曲，研究苏格兰民谣的高松晃子，从贝多芬的编曲何以使人感到心情不好的观点，进行了精心的分析（高松 1989）。根据她的研究，委托贝多芬编曲的苏格兰艺术奖励管理局秘书官乔治·汤姆森（George Thomson 1757～1851），在委托贝多芬编曲之际，未教他歌词而仅把旋律交给了他。因而，在旋律中有变化之处，亦即不易运用古典派的音乐语法处理的地方，非自己创造不可。例如，在图 14—2 的 Bonny laddie，highland laddie 中，旋律结束在大调的第七音；图 14—3 的 The Sweetest lad was Jamie 中，从
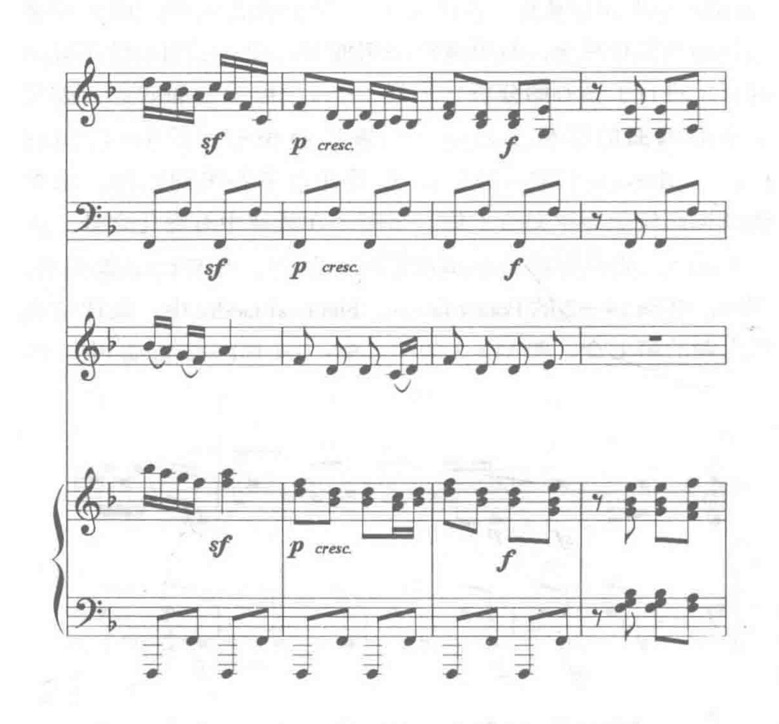




图 14—2　贝多芬编曲 Bonny laddie，highland laddie

小调转到平行大调。

这里所举的三部作品，贝多芬皆作为作曲者而参与其中。与其评定这些作品的优劣，不如更应当重视这一切都是从贝多芬的头脑产生的作品的这一事实。归根究底，这与理解人类的音乐性息息相关。
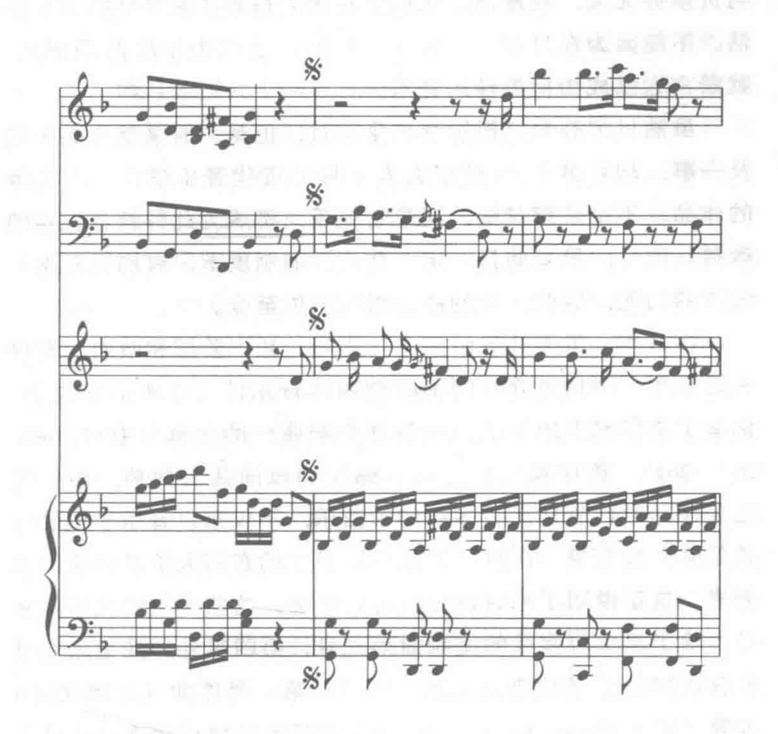


图 14—3 贝多芬编曲 The sweetest lad was Jamie

第三节 为什么贝多芬家喻户晓

虽然不明真假程度，但大提琴家帕普洛·卡萨尔斯（Pablo Casals 1876 ~ 1973）认为世界上的人一年一度都应该听一次《第九交响曲》，因为它歌诵人类的爱。然而，作为音乐样式，

与贝多芬无关，在地球上依旧有许多人过着丰富多样的音乐生活。不能因为在日本，《第九交响曲》已成为年底活动惯例，就断言它已成为世界性的音乐。

虽然贝多芬自己没进学校学习过，但是，有关他作品的普及一事，却受惠于19世纪引人注目的近代音乐学校。因为他的作品，不论是钢琴曲，还是管弦乐，都成为此种教育机构的教材。而且，只要曲目一定，在当时的制度下，有确保其永久继续的功能，因此，他的曲目得以流传至今。

在日本，贝多芬音乐概念化之际，知识阶层和政府发挥极大的作用。中村洪介在明治时期西洋音乐传入日本的研究中，例举了文学家上田敏谈及《第九交响曲》的文章（中村1987：260～261）。读该篇作品，可以感受到该曲甚为优美，而且是完美作品的代表作。贝多芬的管弦乐，不仅东京音乐学校的管弦乐队，甚至第一次世界大战后始成立的东京大学管弦乐团也演奏。这正说明了当时良好的音乐环境。这些学生管弦乐队在日本除了演奏贝多芬的交响曲第二号、第四号外，甚至还在日本首次演奏了《雅典的废墟》序曲、第一号序曲《莱奥诺拉》等等（太田1964：137）。德语教育在日本的盛行或许也助长了这种风潮。因此，遂形成了“贝多芬音乐是知识阶层应该欣赏的音乐”这一概念。像这样由于以特定的看法来塑造特定的音乐家形象，所以不能说是在全面性的西洋音乐史中来把握贝多芬的形象，而仅只能说是，倾向于以极特殊的形式把他孤立起来。

日本义务教育重要环节之一的音乐教育，之所以受重视，亦是因为贝多芬在日本占有很特殊的地位并发挥了其功能所致。在音乐教室里，即使没有世阿弥或竹本义太夫的肖像，也必定挂有外国的贝多芬肖像和石膏像。而且作为必修课程教

材，让学生歌唱、聆听贝多芬的音乐。

另一方面，在日本的学校中，并非传授没有固定乐谱的日本音乐，而且教授几乎与贝多芬使用过的相同的五线谱。像这样成功地移植西洋某个时代的音乐、记谱法的例子，在世界上是绝无仅有的。甚至可以这么说，是发源地的西方，其西洋音乐教育的渗透，反倒不如日本显著。例如，调查日本和澳大利亚能读懂五线谱的人口比率，日本决不会低。另外，在日本的学校中，设置的不是日本的乐器，而是适于演奏贝多芬作品的乐器，这些都助长了这一倾向。

总之，贝多芬既不是17世纪的音乐家，也不是亚洲的音乐家。而是西洋19世纪所有音乐活动制度化的人物。而且，这种制度如果不是有心输入日本的话，无法想象现今能在日本普及。

思考贝多芬，绝不是孤立贝多芬。而是必须将他的作品和音乐行动，以及围绕着他的作品所产生的音乐行动等都纳入研究领域。同时，也是把贝多芬当作一面镜子来观照我们自己。

第十五章 历史的民族音乐学

第一节　任何民族都有历史

人类不论是谁，自出生以来都是依靠着过去而生存。在生活的全部局面中所采取的行动，最大限度地活用了与家庭和友人交往过程中所学到的知识。因此，每个人的行动模式，显示了社会共同集团中大多数人的共同要项。音乐是其中之一。换言之，音乐是个人的，同时也是集团的（第十章个人和集团）。作为传承者的个人和集团是以过去为基础而创作音乐的。

所有的民族必然有其历史，而且也有其音乐史。亦即，就是没有留下用文字记载的史料，该民族的过去也必定深刻地反映在其遗迹或地名中，以及在神话、传说和音乐、舞蹈中穿插史实及其诠释。在广播讲义中，像山口修氏所叙述的贝拉乌（旧名帕拉奥）那样，即使该民族没有乐谱，也会有音乐史，而且人们意识到时代样式的存在。对于图 15—1 所显示的昭和 9 年的录音，到了昭和 40 年仍要归为古典音乐的话，有人指出图 15—2 的部分是必要的，此点正好说明了这种现象。照这
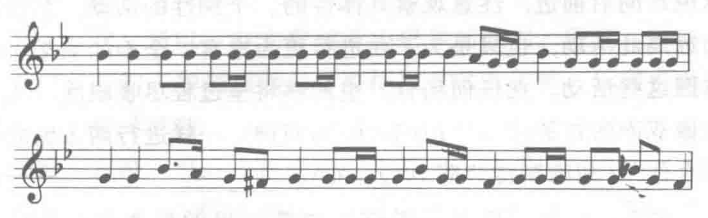


图 15—1 贝拉乌歌曲的一部分

（昭和 9 年录音的部分）（记谱：金子敦子）



图 15—2 引进到贝拉乌歌曲的部分

（昭和 40 年的录音）（记谱：金子敦子）

样说来，民族音乐学立足于历史视野是必然的结果。这正好与作为对抗传统的“历史学”所展开的民族学、社会文化人类学明确采取的历史性方向相同。因此，民族学不仅有必要联合历史学，也要与音乐史学保持密切关系。这种关系，相互刺激相互受益，而绝对不是一方领导另一方的形式。

与此相关连的人类学家克劳德·利维—斯特劳斯（Clande Lévi－Strauss 1908 年生）有如下记述：“关于从意识内容的研究往无意识形式的认识途径，历史学家和民族学者往相反方向的发展是不正确的，两者都应往同一个方向进行。即使能看到他们所进行的方向有各种相异形态的基础——历史家倾向于显在性、含蓄性，民族学者则从个别性到普遍性，但这并不表示其基本方法的同一性有丝毫变化。虽然他们走的道路是同方向的，但是方向的决定者是相异的。即民族学者通过一般他不会

迷失的意识，朝着尽可能到达的无意识方向前进；而历史家可以说是向后前进，注意观察具体性的、个别性的活动，尽管偶而远离此活动，也只是为了在进行更为丰富、全面的展望中以掌握这些活动。在任何场合，也能够将全过程尽收眼底，当然是像双面的哲那神（守护门户的两面神）一样进行两方面的学术合作”（利维斯特劳斯 1972：30）。

那么，究竟民族音乐学这方面能作出的最大贡献是什么呢？就是针对这一系列讲义中所思考的问题意识，提供对人类的全体音乐采取平等态度的模式。其中重新思考乐器和身体的关连，不仅重视没有乐谱，同样也重视口头传承和帕货曼斯，由于民族音乐学具备丰富的事例，对照这一经验也许能为历史性问题的设定及其解决另辟新径。为实现这一目的，有必要使论点再明确些，在此之前，试回顾一下音乐学所走过的道路，就会认识到：“任何民族都有历史，都有音乐史”是怎样一回事，试述其概略。

第二节　音乐学和历史意识

1885 年阿德勒·吉多宣告“音乐学”开始的时候，大致将音乐学区分为“体系性的”和“历史性的”两个部门。至今仍是通用的思维方法。然而，大约在其后一个多世纪的时间里，音乐学的开展，令人惋惜的是选择了相当错误的方向。亦即，作为体系性音乐学的代表，音乐音响学和民族音乐学（比较音乐学）虽然延续下来，但是，历史性的音乐学仍延续阿德勒以前的研究方法，西洋音乐史学仍然占有特殊的地位。当然，如

中国、朝鲜半岛、日本等东亚和阿拉伯各国、犹太民族等西亚地区中，留下了各地的文献和乐谱，而且由于原来就具有强烈的历史意识，所以，存在着偏于历史学的倾向。但是，欧美的音乐研究者们，却强烈倾向于要把东方的古文献、乐谱也纳入民族音乐学的范畴。

另一方面，对过去被视为“未开化”、“原始”的无文字社会的人类研究，探险家和田野工作者们虽对现状的把握是尽力有余，却极少明确地意识到历史的存在。不可否认的有点像是一成不变地将过去的状态延续至今。即使似乎有历史学的研究态度，在许多场合，都是用“进化论”的偏见重新架构过去而已。但是，和民族学的动向相平行，民族音乐学的历史性看法也与以往的历史学相异，更为灵活的研究在这十余年间渐渐显著起来。当然，也可视为是在此之前，已有相当程度的准备工作。

例如，梅瑞厄姆在《音乐人类学》中分有“音乐和文化史”和“音乐和文化的动态”，这两章节，是有其先见之明的。在这两节中为了架构文化史所做的音乐复原工作，对照进化论和传播论等，用若干例子说明他是援用历史性的记载和歌词的研究，或者考古学的调查等。将文化的动态替换成“变化”，这是该文化的内侧所产生的“革新”，与外在变化的“文化触变（文化变容）”（参照第九章第二节）相对立以进行论述。

不过，如山口修批判性地论述那样：“在这论点上，很明显，他（梅瑞厄姆）的方法，宛如客观地观察各民族的事例，根据相互的比较，可以说，提供了根据 etics 及普遍性原理，得以架构变化理论的印象，这意味着改变为与文化相对主义相反的立场，需要加以注意”（山口 1982：5）。

梅瑞厄姆之后的民族音乐学动向，明显地，有意贯穿着

emic 的立场，亦即采用民族科学方法。在其影响下，尝试了不拘泥于西洋的历史观以追究各民族固有的历史意识。例如，为了进行历史性的探讨，不是“口传”和“书写”并重，而是还必须认识到它们具有连续的特征。这正好是在东京召开的第三次国际传统音乐协会讨论会（The third ICTM colloquium）计划探讨的课题，即“音乐中的‘口传’和‘书写’——以日本的传统为中心”，参加者不限于亚洲和欧美的学者，这一全球规模的讨论引起了诸多争论（TOKUMARU；YAMAGUTI1986）。

从这次计划和举办讨论会的经验，以及在此之后的同年间参加在维也纳召开的纪念阿德勒音乐学一百周年专题讨论会的经验中，我仿佛见到未来音乐学一个可行的方向。我认为，阿德勒的音乐学二分法不是十分妥当，作为第三种研究方法，增加“行动学的音乐学”，将可提高“体系性的”和“历史性的”音乐学意义（Tokumaru1986a）。换言之，作为体系性的音乐学和历史性的音乐学接触点的问题领域，有必要正面揭示支撑音乐的“人类”的方法，因此，在这里提出“重视人性”这一口号。

第三节　取之于人用之于人的音乐学

最初以这种形式批判阿德勒音乐学二分法的，并不是我。而是与我的主张相通，并提倡第三种音乐学的弗兰克·哈里逊（HARRISON　1972）。阿德勒将西洋的“艺术音乐”置于音乐学研究对象的中心，遂不能充分考虑到西洋的“民俗音乐”和非西洋的“民族音乐”，尽管把视点置于非人类方面，可以归

因是时代因素使然，但是置此难得的建议于不顾，这些是哈里逊对阿德勒的批判。另外，他还指责阿德勒虽认为应探讨作为自然和文化结合的音乐的有机生成过程，结果，却没有意识到其生成过程中的问题，而只重视作为结果的音乐。

哈里逊不仅只批判阿德勒，而且冲破其“瓶颈”，揭示具体的研究方法中的“人类音乐学”名称，说明有必要重视音乐生成的“现场”（HARRISON 1972：324）。而且，成为其重点的，与其说是以“事物”（这里指音乐）为焦点，不如说是以“人类”为研究焦点，用“占动物王国一部分的人类的人类学”的对应形式，提倡“在行动全体的文脉中研究人类音乐行动的人类音乐学”（HARRISON 1972：328）。

哈里逊所说的“现场”和我所重视的“行动”的共通点是，都着眼于传承音乐创作的人类自身。再者，我的构思基础，正如本章开头所述，人类所反映的过去，和历史的民族音乐学有很大关系。而且，对人类而言，所谓过去，不仅连续着人类现在，还延续至未来。所谓历史不只是如一般所说的，单指过去的事而已。这恰好是安托尼·西格所说的“音乐（的演奏），不仅创造历史，而且创造未来。将现在与过去和未来相联结，这是为人们所理解的”（A. SEEGER 1991：34）。历史之所以包容现在和未来，是由于它们全都是人类文化的产物。能够对过去、现在、未来作时间性的区别，并赋予这些时间概念名称的，在动物当中只有人类。并且，音乐反映着人类的这种历史。或者说，人类的音乐也可以说是人类的历史。音乐反映时代，代表民族，又是一面反映人类的镜子。

引用参考文献

（按作者的字母顺序，日本人人名依据训读式）

亚伯拉罕·奥托·霍恩波斯特乐·艾里奇·冯

1903　“关于乐音系统和日本音乐的研究”《国际音乐协会文选》4：302～360

1975　“关于乐音系统和日本音乐的研究”古拉恩·杰特鲁德译，沃奇斯曼；克里斯坦森；雷奈克编　1975：1～84

阿德勒，吉多

1885　“音域，音乐趋势及方向”《音乐季刊》1：5～20

1909　“关于异音”《彼得音乐藏书年刊》15：17～27

阿米奥特，让·约瑟夫·玛里

1779　《论中国音乐》巴黎：尼翁·莱　　再版：1973，日内瓦：明考夫阿隆，西姆哈

1985　《中非器乐的复调音乐和复调节奏》第二册　巴黎：塞拉夫贝利，约翰

1977　“奏赫拉特‘丢塔’中的运动模式”布拉金编　1977：275～330

贝尼斯，安托尼；沃奇斯曼，克劳斯·P

1961　“E·M·冯·霍恩波斯特尔和克物·萨奇斯对乐器的分类”《伽尔平社期刊》14：3～29

鲍曼，马克思·彼得

1976 《民间音乐和民间文艺学》温特德：阿玛第厄斯

贝克，西奥多

1882 《关于北美西部音乐》莱比锡：布赖特科普夫和黑尔特尔再版：1973，纽约：AMS 出版社

博德雷，尼考尔

1986 《伊努伊特传统歌曲和游戏》蒙特利尔：加拿大广播公司，北魁北克分部

贝克，阿尔顿·L

1979 “日本皮影戏中的乐谱构造，认识论和美学”贝克 Yengoyan 1979：211～243，贝克，职尔顿·L；Yengoyan，Anam A 编

1979 《现实的想象：关于东南亚连贯系统的论文》新泽西州 诺伍德：阿布列克斯出版公司

贝克，朱迪思

1979 “爪哇的时间和曲调”贝克，Yengoyan 1979：197～210

柏林纳，保罗·F

1981 《姆比拉的灵魂》，贝克利；洛杉矶；伦敦：加州大学出版社

布拉金，约翰

1972 《人与同胞》（1972 年 2 月 9 日在贝尔法斯特女王大学的就职演说）贝尔法斯特：女王大学

1973 《人类的音乐性有多少?》华盛顿州西雅图：华盛顿大学出版社

1978 日译本《人类的音乐性》德丸吉彦（译）东京：岩波书店

1977 “音乐变化研究中的若干理论和方法问题”《国际民间音乐协会年刊》9：1～26，再版：谢列梅 1990：6：259～284

布拉舍，约翰编

1977 《躯体人类学》伦敦；纽约；旧金山：学术出版社

布伦姆，其蒂芬

1971 “序言：民族音乐学家与现代音乐史”布伦姆；波尔曼；纽曼编 1991：1～20

布伦姆，斯蒂芬；波尔曼，菲立浦·V；纽曼，丹尼尔·M编

1991 《民族音乐学和现代音乐史》伊利诺斯州厄伯纳；伊早诺斯州芝加哥：伊利诺斯大学出版社

波尔曼，菲立浦·V

1988 《现代世界民间音乐研究》布鲁明顿，印第安那州印第安那波利斯：印第安那大学出版社

波伊列斯，查尔斯；那蒂也兹，让—加克斯

1977 “民间音乐批评简史”《音乐演奏》28：26～53

1980 日译本《民族音乐学批评简史》福田素子（译）秋山龙英（编）《民族音乐学的先驱》东京：音乐之友社：62～90

布莱罗瓦，康斯坦丁

1973 《民族音乐问题》日内瓦：明考夫

1984a 《民族音乐问题》罗伊德，A·L译，伦敦；纽约；新罗切尔；墨尔本；悉尼：剑桥大学出版社

1984b 《世界民间音乐集》日内瓦：人种博物馆

1986 《瑞士民间音乐》巴塞尔：瑞士民间传统协会

布劳恩，哈特工慕特

1985 《音乐民俗学入门》达姆斯塔特：科学读书会

布鲁克，巴里OS；道尼斯，爱德华·O·D；冯·索尔基玛，舍尔曼编

1972 《音乐学的前景》（在纽约市立大学关于音乐博士课程的就职演说）纽约：诺顿

布赫，卡尔

1944（1896） 日译本《劳动和节奏》高山详吉译 东京：第一出版

考弗里艾兹，安妮

1980 “特拉斯·蒙台斯割草歌中浪漫曲之余音”《国际民间音乐联合会年刊》12：1～26

库克，彼得

1986 《设特兰群岛的小提琴传统》剑桥；伦敦：剑桥大学出版社

柯瑞利，阿肯杰罗

1979（1700） 《小提琴和固定低音的奏鸣曲》 Roma：Studio per edizion Scelte

德胡，文森特

1987 “一物伴一物：一则中非器乐保留节目中的即兴创作和反复”洛塔特—雅各布 1987：123～132

德维尔，卡罗尔·苏

1990 “组织管风琴研究”《UCLA民族音乐研究报告选》8：1～35，

图解集团编

1976 《世界上的乐器：附四千幅原版图片的一部百科全书》伦敦：图解视觉信息有限公司

1981 日译本《世界的乐器》皆川达夫（监修）签原洁庄野进、三宅幸夫（译）东京：小学馆

艾略特，T·S

1950 “传统与个人才能”《圣木：关于诗歌和批评的论文集》47～59 伦敦：麦休恩

艾利斯，亚历山大·约翰

1885 “论各民族的音阶”《艺术协会期刊》33：485～527

1951 日译本《各民族的音阶》门马直美（译）东京：音乐之友社 1990 再版，谢列梅 1990：7：1～43

艾默特，理查德；Minegishi，Yuki 编

1980 《亚洲的音乐之声：亚洲传统表演艺术（ATPA）1978》东京：

平凡社：日本基金会

费尔德，斯蒂芬

1981　“像瀑布一般奔流：卡路里音乐理论的隐喻”《传统音乐年刊》13：22～47

1987　日译本《像瀑布一般奔流——卡路里音乐理论的隐喻》德丸吉彦，山田阳一（合译）；户泽义夫；庄野进编《音乐美学——探求新的模式》181～228，东京：劲草书房

1982　《声音和情感：卡路里表述中的鸟儿、哭泣、诗兴和歌曲》宾夕法尼亚州费城：宾夕法尼亚大学出版社

1988　日译本《变成鸟的少年——关于卡路里社会的声音、神话、象征》山口修；山田阳一；卜田隆嗣；藤田隆则（合译）东京：平凡社（特奥利亚丛书）

1984　“交流、音乐和关于音乐的语言”《传统音乐年刊》16：1～18

1986　“口头和意识”德丸吉彦　山口修编　1986：18～28

弗士尔，林达

1989　《日本都市的民族音乐学》上原作兹米译　蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次，山口修；横道万里雄（编）《岩波讲座：日本的音乐·亚洲音乐之七研究方法》157～165，东京：岩波书店，梁谱之会（编）

1987　《声音组织成帕货曼斯的世界》京都：昭和堂。

蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄（编）

第一卷　《概念的形成》（1988）

第二卷　《成立和展开》（1988）

第三卷　《传播和变容》（1988）

第四卷　《传承和记录》（1988）

第五卷　《音乐的构造》（1989）

第六卷　《作为表象的音乐》(1989)

第七卷　《研究方法》(1989)

别卷Ⅰ　《索引和资料Ⅰ》(1989)

别卷Ⅱ　《索引和资料Ⅱ》(1989)

蒲生乡昭；山口修

1988　《音乐的传播和变容》蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄编《岩波讲座：日本音乐·亚洲音乐之二 成立和展开》东京：岩波书店 1～12

蒲生乡昭；德丸吉彦

1989　《音乐的理论·乐器·身体》蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄（编）《岩波讲座　日本音乐·亚洲音乐之五音乐的构造》东京：岩波书店 10～17

格瑞姆，西奥多；柘植之一

1972　"欧亚弦乐器的骏马象征"《音乐季刊》58（1）：57～66

1976　日译本《驹（弦码）和马——从欧亚大陆弦乐器所看到的马的象征》(东洋音乐研究》38（1/2）48～62

葛利特，威利鲍介德编

1957　Michael praetorius Syntagma musicum Ⅱ. Kassol; Basel;

哈斯，罗伯特

1931　《音乐演奏练习》波茨坦：阿特那奥恩学术出版社　滨口惠俊

1988a　《文化触变》(《社会学辞典》) 见田宗介；栗原彬；田中义久（编）784，东京：弘文堂

1988b　《文化变容》(《社会学辞典》) 见田宗介；栗原彬；田中义久（编）787，东京：弘文堂

汉斯利克，管德华

1966（1854）16a　《音乐美学》威斯巴登：布赖特科普夫和黑尔特

尔

1960　日译本《音乐学论》渡边护（译）岩波文库　东京：岩波书店

哈里逊，弗兰克 L.

1972　“音乐和礼仪：音乐在社会和宗教体系中的功能”布鲁克；道尼斯；范·索尔基马（编）　1972：307～334

1973　《时间、地点和音乐……民族音乐资料选集 C，1550～C，1800》阿姆斯特丹：弗里兹·克纳夫

豪尔，布鲁诺

《歌曲与约翰·施拉梅尔和约瑟。施拉梅尔用 B 调所作手风琴曲》维也纳：卡尔·哈斯林格

林谦三

1973　《中唐代，缅甸贡献的乐器及其音律》《东亚乐器考》664～695）东京：河合乐谱

哈兹，丹尼尔；维德·鲍尼编

1981　《第十二届大会（柏克利，1977）报告》卡舍尔；巴塞尔；伦敦：收伦赖特

海斯特，汉斯沃纳；克雷恩，汉斯—根特

1984　《法西斯德国时期的音乐及音乐政策》法兰克福：菲舍尔袖珍出版社

希克曼，汉斯

1961　《“埃及”音乐发展史图册》ii/I 巴奇曼，沃尔纳编 1～187 莱比锡：VEB 德国音乐出版社

1986　日译本《埃及》“人类和音乐的历史”古代音乐之一　东京：音乐之友社平里健次（监修）

1974　《真言宗丰山派声明·御影供二　法要》解说书和唱片、东京：CBS 索尼　SOJZ84～988

1987　《三味线、筝和组歌》东京：白水社
平野健次；德丸吉彦
1986　“日本之音是什么？”《江户是什么，4，江户的幕府末期》《现代精神》分册，149～168　东京：至文堂
广弗荣子，平山凯伊子
1986　《第五、四节，曲调的讹误》井野边，横道他　1986：42～43
胡德，曼特尔
1971　《民族音乐学家》纽约：麦克格劳——希尔
1981 新版　俄亥俄州肯特：肯特州立大学出版社
霍恩波斯特尔，艾里奇·莫里兹·冯
1905　“比较音乐学的问题”《国际音乐协会期刊》7：85：97
1975　“比较音乐学的问题”坎普贝尔，理查德译　沃奇斯曼；克里斯坦森；雷奈克编　1975：247～270
1986　《音调与民俗：关于音乐民族学和音乐心理学的论文》莱比锡：雷克拉姆霍恩斯特尔，艾里奇·M·冯；萨奇斯，克特
1914　“乐器系统学”《民族学杂志》46：533～590　霍恩斯特尔再版 1986：151～206
藤井知昭；山口修；月溪恒子编
1988　《乐器》　东京：弘文堂
牙买加记忆库编
1988　《旅游业对传统音乐的影响》牙买加：牙买加记忆库　井野边洁，横道万里雄等
1986　《义太夫节的样式展开》东京：学术音乐有限公司　IFMC（国际民俗音乐协会）
1949　“它的形成和发展”《国际民俗音乐协会期刊》1：3～4
金子敦子
1988　《回忆起奇洛路结婚舞蹈的时候》藤井：山口；月溪（编）

1988：164～199

胜村仁子

1989 《近代以来以传统乐器演奏的非传统音乐》蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄（编）《岩波讲座 日本音乐·亚洲音乐分卷Ⅰ索引和资料》东京：岩波书店 159～167

川田顺造

1982 《热带稀树干草原的音世界》（TWX90173－90174）东京：东芝 EMI

1988 修订版录音书本《热带稀树干草原的音世界》东京：白水社

川口明子

1987 《手中产生的音世界——以巽它（西爪哇）的卡恰比为例》乐谱之会，1987：145～162

凯迪物，彼得

1977 “散贝（sape）” 小泉文夫，德丸吉彦；山口修 1977：42～43

肯尼迪，彼得

1975 《不列颠群岛的民间歌曲》伦敦：卡舍尔

金斯基，乔治；哈尔姆，汉斯编

1955 岸边成雄《贝多芬作品集：他所完成的作品全集的索引》慕尼黑：海伦

1982 《乐器分类法》下中邦彦（编）《音乐大辞典》东京：平凡社：575～580

1977 《亚洲视角下的亚洲音乐：关于亚洲传统表演艺术（ATPA）的报告（1976）》东京：平凡社；国际交流基金再版 1983 东京：学术音乐，小泉文夫等编

1983 《南亚戏剧的舞蹈及音乐：亚洲传统表演艺术》（ATPA）1981．东京：学术音乐

考尔伯格，奥斯卡

1974 Dziela wszystkie 80 Vols. （piesni ludu polskiego 2ª） wroclaw; Pozan: Polskie Towavzystwo-ludoznawcze 哥伦比亚编

1985 《流行怀旧的歌》（唱片）东京，哥伦比亚 Fz 7230－7239

克里斯蒂伐，朱莉亚

1969 sêmeiôtké, recherches pour ane sémanalyse paris: seuil

1983 日译本《记号的解体学，セソイオケ之一》原田邦夫（译）东京：色利卡书房

1984 《记号的生成论，セソイオケ之二》中译新一，原田邦夫；松蒲寿夫；松枝到泽，东京セソガ书房

古比克，杰哈德

1983 “布冈达的阿马丁达音乐”西蒙出版社：139～165《非洲音乐》柏林：民族学博物馆

肯斯特，加普

1950 《音乐学》阿姆斯特丹：英迪希学院

1959 《民族音乐学》3a 丹·哈格，M·尼约夫

拉奇曼，罗伯特

1929 《东方人的音乐》布瑞斯劳：费迪南·赫特，杰德曼的布切雷

1960 日译本《东洋音乐——比较音乐的研究》岸边成雄（译）东京：音乐之友社列夫勒，卡尔彼得

1898 Om nyckelharpospelet Pâ Skansen Stockholm Haeggstvom

林，简

1983 《欧洲音乐史》1730 厄普萨拉·艾塞尔特工作室

1989 《欧洲音乐史：民间音乐 1730～1980》厄普萨拉：艾塞尔特工作室　利维—斯特劳斯，克劳德

1958 《结构人类学》巴黎：普隆书局

1972 日译本《构造人类学》荒川几男；生松敬三；川田顺造；佐

佐木明；田岛节夫（合译）东京：すみず书房

罗马克斯，阿伦

1968 《民俗歌曲样式与文化》哥伦比亚特区华盛顿：美国促进科学协会，1978再版 新泽西州新布伦斯维克：交易书局

1976 《旋律格律学：音乐人类学的一种方法》加州贝克利：加州大学传媒中心

洛塔特—雅各布，伯纳德

1987 《口传音乐中的即兴创作》巴黎：塞拉夫（法国语言学刊人类学研究会）

马塞达，荷塞

1989 《固定低音和旋律 东南亚的音乐思想》高桥悠治（译）东京：新宿书房

麦希隆，维克托—查尔斯

1880 《布鲁塞尔皇家音乐戏剧学院乐器分类描述的分析》布鲁塞尔：布鲁塞尔皇家音乐戏剧学院乐器陈列馆

麦克列斯特，大卫编

1971 《民族音乐学读本》纽约；伦敦；约翰逊再版公司，门新克，奥能

1989 《关于日本和亚洲音乐的音乐图像学》德丸吉彦（译）蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄（编）《岩波讲座日本音乐·亚洲音乐，别卷Ⅰ索引和资料之一》33～47 东京：岩波书店

梅瑞厄姆·阿伦·P

1964 《音乐人类学》伊利诺斯州伊文斯顿：西北大学出版社

1980 日译本《音乐人类学》藤井知昭；铃木道子（合译）东京：音乐之友社

米得鲁顿，查德

1990　《研究大众音乐》密尔顿·凯恩斯：开放大学出版社
Minegishi，Yuki
1977　“散贝中的视觉符号”小泉文夫、德丸吉彦、山口修，1977：106～112
三井徹
1974　《乡村音乐的历史》东京：音乐之友社
1990　《大众音乐的研究》东京：音乐之友社
三部制作公司
1977　《竹的音响》（小泉文夫监制，16mm 电影放映）东京：三部制作公司，国际交流基金
水野信男（编）（藤井知昭监制，民族音乐丛书之四）
1990　《礼仪和音乐》东京：东京书籍
马葛列斯顿，艾里卡
1981　“吉多·阿德勒的‘普乐学的范围、方法和目的’（1885）附历史分析评论的英语译文”（传统音乐年刊）13：1～12
中村洪介
1987　《西洋的音响、日本的耳朵》东京：春秋社
纳蒂也兹，让—雅克
1987　《普通音乐学与符号学》巴黎：克里斯蒂安·布尔希瓦
奈特尔，布鲁诺
1956　《原始文化中音乐》马萨诸塞州坎布里奇：哈佛大学出版社
1964　《民族音乐学的理论和方法》伦敦：柯利尔—麦克来伦有限公司克兰柯自由出版社
1983　《民族音乐学研究：29 个论点和概念》伊利诺斯州厄伯纳；芝加哥；伦敦：伊利诺斯大学出版社
奈尔斯，多恩
1990　“通过声音赋予精神真义：在巴布亚新几内亚人们对声音更

改者的礼仪运用”国际音乐协会第四届研讨会（SIMS 1990大阪）上的论文。

Nketia，Kwabena I·H

1974 《非洲的音乐》 纽约：诺顿

太田雅夫（编）

1964 《东大管弦乐队45年历史》东京：东京大学音乐系管弦乐团

太田太郎

1943 《从作为麦希隆四种乐器分类法的源流中所看到的印度乐器分类法》田边尚雄先生60周岁纪念《东亚音乐论丛》东京：山一书房

翁，沃尔特

1982 《口头与书写：世界的术语化》伦敦：纽约：麦休恩

派克，肯尼边·L

1954 《与一个统一的人类行为结构理论相关的语言》加州格兰纳代尔：语言学夏季学院

鲍尔斯，威廉·K

1980 “欧格拉拉歌曲术语”《UCLA民族音乐学报告选》3（2）：23～41

莱因哈德，库尔特

1939 《比尔曼的音乐》威尔茨堡：特里利施

赖斯，蒂莫西

1987 “走向民族音乐学的重建”《民族音乐学》31（3）469～488再版谢列梅 1990：2：329～348

里法台尔，麦克尔

1978 《诗歌符号学》伦敦：麦休恩

鲁盖特，吉尔伯特

1990 《音乐与恐惧：关于音乐和占有关系的一般理论概要》巴黎：加利玛德鲁宾斯坦，阿瑟

1973　日译本《华丽的旋律》德丸吉彦（译）东京：平凡社

拉布朗斯基，约翰

1970　《大众音乐》冈部迪子（译）东京：音乐之友社

萨奇斯，克特

1929　《乐器的灵魂与发展》析林：迪特里希赖默尔，再版 1965，Hilversum，the Netherlands：Frits A. M. Kunf.

1930　《比较音乐学的基本特征》莱比锡：库埃勒和迈尔

1959　2ª《比较音乐学：外来音乐》海德堡：Qulle & Mayer。

1966　日译本《比较音乐学》野村良雄；岸边成雄（合译）东京：全音乐谱出版社

1934　《古代世界中音乐的兴起：东方与西方》纽约：诺顿

1969　日译本《音乐的起源》皆川达夫，柿木吾郎（合译）东京：音乐之友社

1940　《乐器史》纽约：诺顿

1964　日译本《乐器的历史》柿木吾郎（译）东京：全音乐谱出版社

1962　《音乐的源泉》登·哈格：M·尼约夫

1970　日译本《音乐的源泉——民族音乐学的考察》福田昌作（译）东京：音乐之友社

1964　《乐器专用百科词典　整个乐器领域的汇总》柏林：朱里马斯·巴德再版，希尔德斯海 Revisod & enlarged edition，New york：Dover Publication 1962

斯基夫纳，安德烈

1968（1938）　《乐器的起源：对乐器的人类文化学介绍》巴黎，拉梅耶：慕顿

斯奇内德，马里厄斯

1969（1934）　突茨因：H·施纳德

西格，安托尼

1991 “当音乐创造历史时”布伦姆；波尔曼；纽曼编 1991：23～34

西格，查尔斯

1958 “规范性的和记述性的音乐写作” 《音乐季刊》44（2）184～195

1990 再版 谢列梅 1990：4：26～4；

1977 《音乐学研究 1935～1975》加州洛杉矶；伦敦：加州大学出版社

谢列梅 凯·考夫曼（编）

1990 《民族音乐学加兰德文库：七卷本民族音乐学重要论文精选》纽约；伦敦：加兰德出版社

第一卷 民族音乐学的历史、定义和范畴

第二卷 民族音乐学的理论和方法

第三卷 作为文化的音乐

第四卷 乐曲改编

第五卷 跨文化音乐分析

第六卷 音乐过程，资源和技术

第七卷 民族音乐学思想的一个世纪

芝祐泰

1969 《用五线谱的雅乐总谱之二》东京：河合谱

柴田南雄

1989 《古代的乐器遗产》蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄（编）《岩波讲座 日本音乐·亚洲音乐之五 音乐的构造》19～48，东京：岩波书店

卜田隆嗣

1988 《无文字社会的音乐理论——普兰民俗模式及解释》蒲生乡

昭，柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄（编）《岩波讲座　日本音乐、亚洲音乐之六　表象和音乐》275～295　东京：岩波书店

志村哲

1988　《音的气息吹奏——尺八吹奏法的生成和变化》藤井；山口；月溪（编）138～148

梅纳德，所罗门

1977　《贝多芬》　纽约：斯克默

（近刊）　日译本《贝多芬》德丸吉彦；胜村仁子（译）东京：岩波书店

萨德诺，大卫

1978　《手势：即席指挥的组织》马萨诸塞州坎布里奇：哈佛大学出版社（近刊）日译本　德丸吉彦；峰岸曲纪；村田会一；卜田隆嗣（译）

萨潘，沃尔夫甘

1988　“奥地利民间音乐与旅游业”牙买加记忆库　1988：167～174

塔格，菲立浦

1982　“分析大众音乐：理论、方法和实践”《流行音乐》2：37～67

1990　日译本《大众音乐的分析——理论、方法和实践》三井 1990：7～51

高松晃子

1989　《异文化的音响——贝多芬和苏格兰民谣的相会》《音乐爱好者》11：40～50

高桥准二

1986　《音乐分析的方法》井野边；横道 1986：15～23

田边尚雄

1968　《南洋、台湾、冲绳音乐记行》东洋音乐选书之五　东京：音乐之友社

德丸吉彦

1966　《关于美国之大众民谣的音乐社会学研究》《音乐研究》9（5）：56～60

1969　《歌谣曲的各种问题》《音乐艺术》27（7）：18～23

1970　《情报理论和音乐行动》《有马大五郎先生古稀之年纪念论文集》195～212，国立音乐大学乐理学科研究室（编）东京：国立音乐大学

1977　"论音乐学比较的方法"小泉文夫、德丸吉彦、山口修 1977：5～11

1978　《译者解说》布拉金，J，《人类的音乐性》东京：岩波书店：173～217

1980a　"缅甸音乐：对其当前状态的简论"艾默特；Mimgish：编 1980：68～75

1980b　"斯瓦米森音乐的速度及全系统"《加拿大大学音乐评论》1：66～105

1981b　"美国流行音乐对日本的影响"哈兹，维德　1981：580～582

1983　"从音乐学观点谈舞蹈的本质"小泉文夫等　1983：218～226

1984a　《东洋的音乐》今道友信（编）《美学讲座第四卷》东京：东京大学出版社：73～111

1984b　《音乐中的"口传"和"记述"》川田顺造；德丸吉彦（编）《口头传承的比较研究之一》东京：弘文堂 146～174

1985　《三味线音乐中的引用》《日本的美学》4：39～51

1986a　"音乐机构应该并且能够研究日本音乐吗?"《奥地利音乐》之六（纪念刊阿德勒，吉多）

1986b “在三味线音乐中口头与书写的相互影响”德丸吉彦、山口修 1986：110～129

1986c 《概括式的样式把握》井野边；横道：26～30

1988 《日本音乐中的引用——或交织性》《日本美学》12：41～50

1988 《音乐记号论和亚洲、日本的音乐》蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄（编）《岩波讲座日本音乐、亚洲音乐之一概念形成》85～116，东京：岩波书店

德丸吉彦，平野健次

1988 《作为表象的音乐》蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄（编）《岩波讲座 日本音乐·亚洲音乐之七表象和音乐》1～10，东京：岩波书店 德丸吉彦、山口修编

1986 《在音乐中的口头传承和书写》东京：学术音乐有限公司

德丸吉彦、德维尔，苏·卡罗尔编

1991 “死亡：它在音乐中的象征”德丸吉彦等 1991：325～336

德丸吉彦等编

1991 《音乐的传统与未来》国际音乐学协会第四届研讨会（SIMS 1990 大阪） 东京：大阪：三田出版社

户泽义夫 庄野进（编）

1987 《音乐美学——探求新的模式》东京：劲草书房 UCLA（洛杉矶加州大学民族音乐系）

1974 《民族音乐报告选》2（1）：Melograph

1988 《民族音乐报告选》7：音乐的概念化

1990 《民族音乐报告选》8：风琴研究中的论点

沃奇斯曼，克劳斯·P；克里斯坦森，载特；赖内克，汉斯—彼得编

1975 《霍思波斯特尔歌剧总汇》丹哈格：M·尼约夫

沃利斯，罗灰；马尔姆，克里斯顿

1984 《从小民族中产生的大声音》伦敦：康斯特布尔

维伯，马克思

1921 《音乐的理性及社会基础》慕尼黑 1956 再版：1972 图丙根：摩赫尔

1967 日译本《音乐社会学》（'经济和社会'附论）安藤英治，池宮英才，角仓一郎（译）东京：创文社

山田阳一

1980 "民族音乐学研究中的局外人（Emics）和局内人（etics）：应用一个人类学观点"艾默特；米尼吉希 1980：185～94

1987 《巴布亚新几内亚声音的假面具》乐谱之会（编）1987：197～212

山口修

1967 《帕拉奥的音乐：对古典传统的一种民族音乐学研究》在夏威夷大学提交的音乐硕士论文

1969 《古代帕拉奥音乐——行动科学的记述及分析》《音乐学》15（2）：39～48

1982 《历史性民族音乐学的必要性和可能性——尤其以大洋洲的研究作为例证来考察》《待兼山论丛美学编》大阪大学文学部 16：1～19

1984 《音乐的继承和历史变化——以贝拉乌（帕拉奥）为例》川田顺造；德丸吉彦（编）《口头传承的比较研究（1）》175～194 东京：弘文堂

1988 《乐器》藤井；山口；月溪 1988：222～226

1989 《亚洲·大洋洲音乐的美学》蒲生乡昭；柴田南雄；德丸吉彦；平野健次；山口修；横道万里雄（编）《岩波讲座 日本音乐亚洲音乐之七 研究方法》东京：岩波书店：67～76

横道万里雄；佐藤道子（构成·解说）

1971 《东大寺修二会·观音悔过（取水）》解说书和唱片。东京：日本胜利者 SJ3031～3032

米川亲利

S·d 《六段：主歌，副歌》生田流筝曲乐谱之一 十三弦方式，东京：研筝会吉住小十郎

1965 《吾妻八景》《长呗新稽古本之21》东京：邦乐社

詹普，雨果

1971 《丹麦音乐》巴黎：拉：麦耶，慕顿

1978 “音乐类型和乐器的阿雷阿雷分类”《民族音乐学》22（1）：37～67

1979 “阿雷阿雷音乐理论面面观”《民族音乐学》23（1）：5～48

译者后记

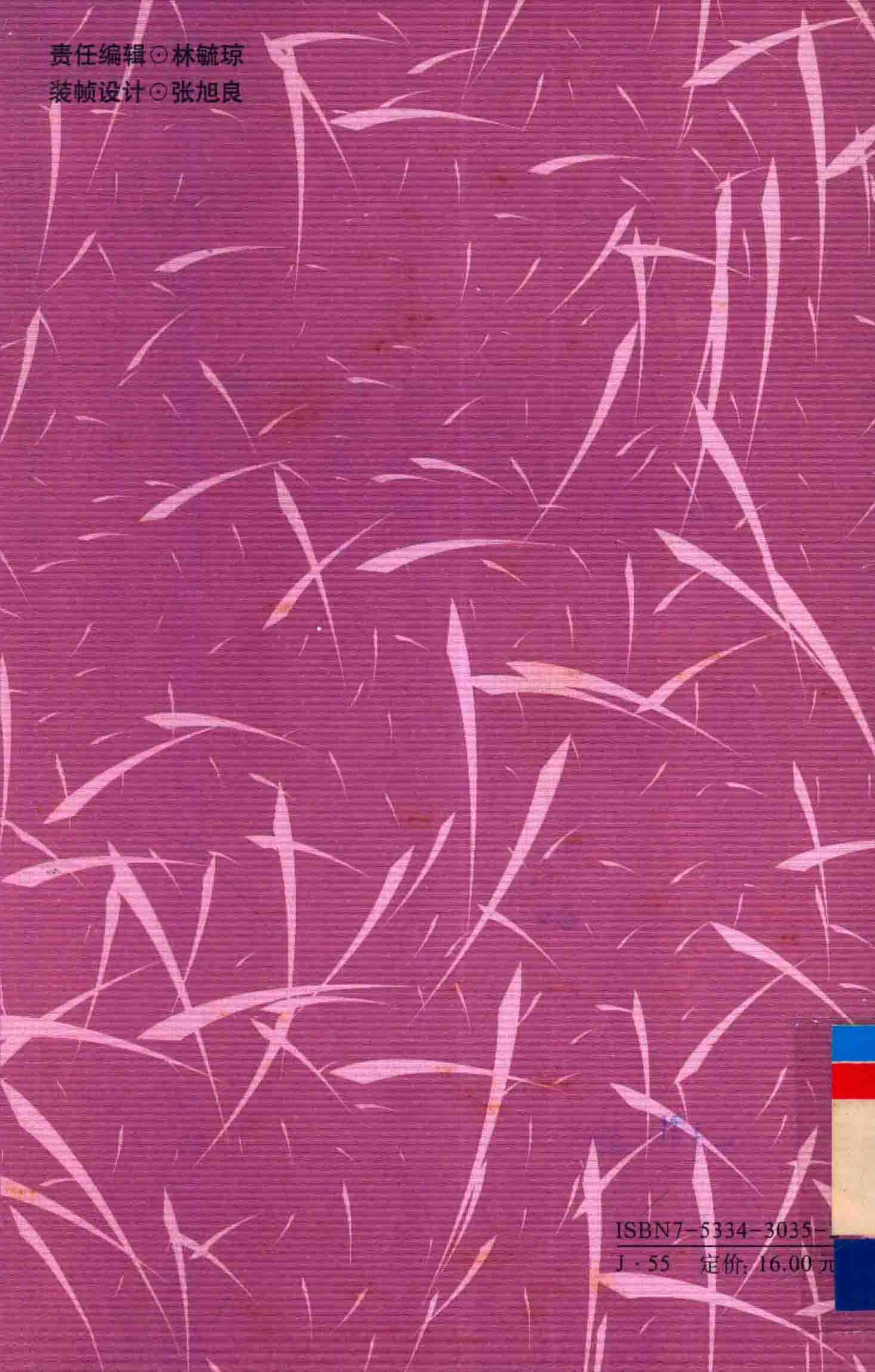
1992年，福建师范大学音乐系的首届第一位民族音乐学研究方向的硕士生入学，《民族音乐学》被确定为硕士生的必修课。当时，这门课在国内没有现成的教材，而日本却已有多部民族音乐学的专著问世，并有大量以"世界民族音乐大系"为名的VCD片结集出版。于是，王耀华教授便选用了德丸吉彦的《民族音乐学》，与研究生陈新凤一道，边教学边翻译，一年后译文初稿基本完成。

由于复杂的版权问题，本译著无法马上付梓。此后经杨桂香女士及著者德丸吉彦教授的多方努力，版权问题至2000年1月底才得以解决，时间已过七个年头。

本译著的第一至七章由王耀华教授执笔，第八至十五章由陈新凤讲师执笔，参考文献由福建师范大学外语系陈凯教授翻译，杨桂香女士对全部译稿作了精心校改。本书的出版得到福建教育出版社社长阙国虬先生、编辑室主任林毓琼女士的大力支持，在此一并表示衷心的感谢！

译者谨识

2000年3月


责任编辑⊙林毓琼
装帧设计⊙张旭良
ISBN7-5334-3035-
J·55 定价: 16.00 元